الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة جيلالي ليابس/ سيدي بلعباس

كلية الآداب واللغات والفنون

قسم: اللغة العربية وآدابها

الشعرية والنقد الأدبي عند العرب

مدخل نظري ودراسة تطبيقية

أطروحة مقدمة لنيل شهادة الدكتوراه في الأدب العربي

تخصص: نقد قديم وحديث

من إعداد الطالب:

– بغداد يوسف

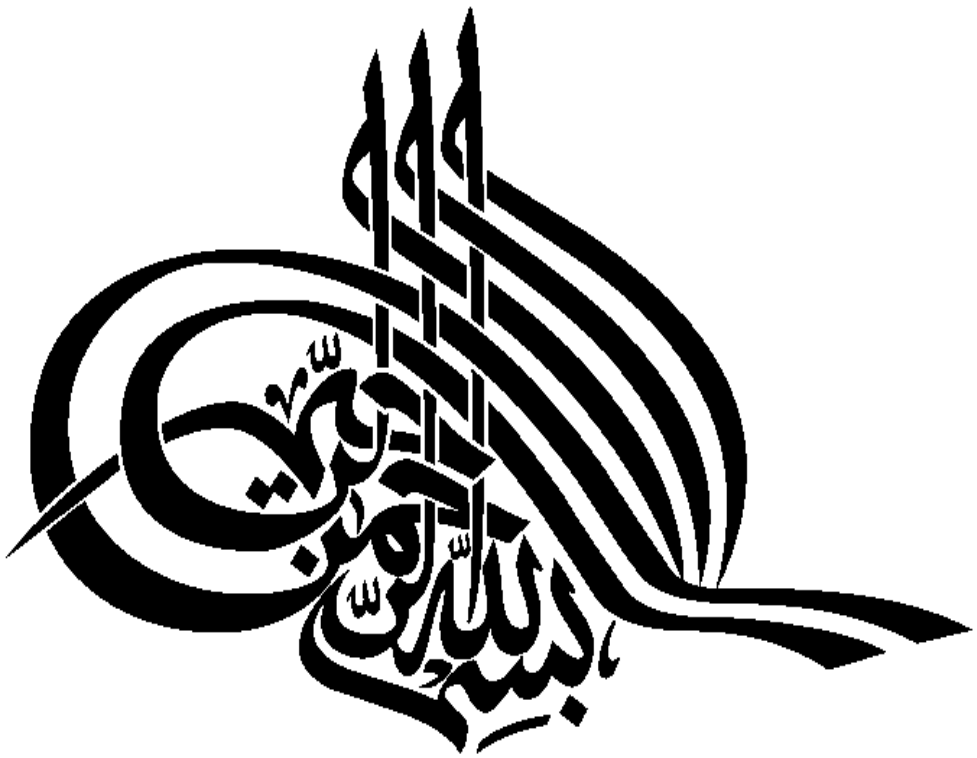
إشراف الأستاذ:

– أ.د فرعون بخالد

أعضاء لجنة المناقشة

أ.د/ الأحمر الحاج	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	رئيسًا
أ.د/ فرعون بخالد	أستاذ التعليم العالي	جامعة سيدي بلعباس	مشرفًا و مقررًا
أ.د./ بلقندوز هواري	أستاذ التعليم العالي	جامعة سعيدة	عضوا مناقشًا
د. بلمبروك فتيحة	أستاذة محاضرة" أ"	جامعة سيدي بلعباس	عضوا مناقشًا
د. دايري مسكين	أستاذ محاضر" أ"	جامعة سعيدة	عضوا مناقشًا
د.جريو خيرة	أستاذة محاضرة" أ"	المركز الجامعي ع.تموشنت	عضوا مناقشًا

السنة الجامعية: 2017–2018


بسم الله الرحمن الرحيم

تشكـــــرات

الحمد لله ذو الفضل والمِنّة، الّذي وهبني الهمّة العاليةَ، ووفّقني لإتمام هذا الموضوع، الذي لم يكن بالأمسِ القريبِ شيئاً مذكوراً، والصّلاة والسّلام على نبيِّ هذه الأمة وعلى آله وصحبه، ومن سار على نهجه، واتّبع هداه إلى يوم الدين أما بعد:

أتقدم بجزيل الشكر وعظيم الامتنانِ، وخالص التقدير لأستاذي الكريم "أ.د. فرعون بخالد" الذي تكرّم عليَّ بإشرافِه على هذا البحث منذ بداياته الأولى. فكان مساهماً في ضبطِ خطتِه ومتابعاً دقيقاً لعناصرها بفعل ملاحظاتِه القيّمةِ ونصائحهِ الجليلةِ، والتي بفضلها توضّحت معالم هذا البحث.

والشّكر موصول إلى السادة الأساتذةِ الأجلاء أعضاء لجنة المناقشة، الذين تحمّلوا - بلا شكٍّ- عناء القراءة والسفرِ والمناقشةِ فسدّد الله خطاهم بالحسنات وجزاهم عنّا خير الجزاء.

يوسف

إهـــــداء

أهدي ثمرةَ جُهدي إلى كلِّ عربيٍّ معتزٍّ بلغته.

إلى الوالدين الكريمين.

إلى جدّي... إلى روح جدّتي ا لطاهرة.

إلى إخوتي... إلى أختي الوحيدة... إلى كل العائلةِ.

إلى كل من جمعني بهم القدر وشاركوني طموحي...

يوسف

مقدمة

مقدمة

لقد اهتم النقاد العرب قديما وحديثا بالتراث النقدي اهتماماً فائقاً، واعتنوا به عناية كبيرة، كما هو حال الأمم الأخرى في عنايتها بتراثها القديم، وهذا راجع لما تمثله دراسة التراث وقراءتهُ من استرجاع للتاريخ والعقل الجماعي في بعض وجوهها، ولعلّ جلّ القراءات المعاصرة للتراث النّقدي تبحث وتنقب عن حقيقة الأصالة والعلم، منطلقة من رؤية نظرية واحدة همها إلتماس حقيقة هذا التراث، ومعظم هذه القراءات تقف على مدى قصور المنجز النقدي والعقلي التراثي وكذا ضآلته عند العرب، خاصة على صعيد الإبتكار والتأسيس النّظري، بل اعتماده على العقل اليوناني والاتكاء عليه. والإقتباس منه خاصة فكر "أرسطو" وفلسفته. هذا التسليم والإجماع حول هذه المقولات يرجع في الأصل إلى منهجية هذه القراءات التي تعتمد في غالبها على (إقتفاء الأثر) أو (إعادة إنتاج المقروء)، وهذا على الرغم من اختلاف طرقها ومسمياتها، ومن بين هذه القراءات (النقد المنهجي عند العرب–محمد مندور)، و(النقد الأدبي الحديث–1987 لمحمد غنيمي هلال)، و(نظريات الشعر عند العرب 1981 لمصطفى الجوزو) و(مفهوم الشعر دراسة في التراث النقدي 1972) لجابر عصفور، و(تشريح النص 1987) لعبد الله الغذامي. كما أن هناك قراءات أخرى لمْ تتعامل مع التراث بطرح علمي وموضوعي، وإنما اعتمدت على السرد التاريخي الوصفي أهمها (تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع هجري 1974) لطه أحمد إبراهيم، و(تاريخ النقد الأدبي عند العرب 1978) لإحسان عباس،و(في نظرية الأدب عند العرب 2002) لحمادي صمود و(النظرية النقدية عند العرب 1981) لهند حسين طه.

وتوجد قراءات أخرى حاولت قراءة التراث بمنهجية تحليلية معمقة اعتمدت منهجية (نقد النقد)، الذي جاء بمشروع نقدي ممنهج اعتمد إعادة قراءة التراث النقدي والشعري قراءة معاصرة منها مؤلفات مصطفى ناصف (نظرية المعنى أو قراءة ثانية للشعر القديم)، وكذلك مشروع (عبد العزيز

حمودة) النقدي الذي سعا من خلاله إلى تأسيس نظرية أدب عربية معاصرة، وهذا جلي من خلال مؤلفيه (المرايا المحدبة 2000) الذي خصصه لنقد فكر الحداثة الغربية النقدي، و(المرايا المقعرة 2001) الذي يطرح فيه مشروعه النقدي، وأيضا تجدر الإشارة إلى بعض التأملات والآراء النقدية لتراثنا النقدي والشعري منها ملاحظات عبد المالك مرتاض (بنية الخطاب الشعري 1986)، وكذلك شكري عزيز الماضي في كتابه (في نظرية الأدب 1993)، وميزة هذه القراءات أنها تميزت بالموضوعية، وسعت إلى إبراز أهمية التراث وقيمته العلمية.

جلّ هذه القراءات على اختلاف مناهجها وأهدافها اعتمدت المنهج التاريخي الذي يعتمد على ربطِ القراءاة النقدية بالتاريخ وبالتالي قد تُصبح قراءة لها مرجعية تاريخية أو إيديولوجية، تؤثر على شخصية الناقد، وتعمل على تحديد الإنتماء الإيديولوجي له على حساب النص النقدي، وبالتالي تكون القراءة قاصرة أو سيئة لا توفي النص حقه وقيمته. فالتاريخ يمكن أن تتخذه كمنهج مساعد لترتيب المادة، واحترام زمنيتها أو تطورها، لا بإسقاطه على القراءة الإبداعية والنقدية، لكي لا تخرج هذه القراءات عن نسقيتها وتدخل في سياقات أخرى.

بناءا على هذا جاءت هذه الدراسة التي سنحاول من خلالها الإهتمام بجوانب من النظرية النقدية العربية ألا وهي الشعرية ومفاهيمها، وعلاقاتها بالنقد الأدبي عند العرب. فالشعرية باعتبارها باحثة عن الجمالية بين عناصر الخطاب اللغوي في مختلف المستويات الصوتية والتركيبية والدلالية وغيرها، تعتبر شاملة في مباحثها، ما صعب من مفهومها وتداخل علاقاتها مع حقول أخرى، فمصطلح "الشعرية Poétique" واسع الاستخدام خاصة وأنه مترجم عن النقد الغربي وأيضا مستعمل بدرجة كبيرة في المؤلفات ما أدى إلى تغييب مفهوم هذا المصطلح بين الدراسات الأدبية والنقدية. وأصبح مصطلح الشعرية يطلق لترويج الكتب والمقالات من دون أن تكون لها صلة بأي مفهوم علمي، فالشعرية هي نظرية الأدب الحديثة التي تعني بدراسة الأجناس الأدبية والأشكال والصيغ والأساليب، كما تدرس فروع هذه المصطلحات من محاكاة وتخييل وعلاقة الأدب بالواقع

الاجتماعي والتاريخي والنفسي في إطار اللغة وظروف إنتاجها- هذا من المنظور النقدي الغربي- أما في المفهوم النقدي العربي احتاجت الشعرية إلى النقد، لأنها ظلت تفتقر إلى التنظير والمصطلحية الدقيقة والعلمية، ما حتّم ضرورة البحث عن النظرية الشعرية العربية في أكْنَاف النقد العربي، القديم منه، وذلك لوضع الأسس الصحيحة لها. وبناءا على ذلك وجب عرض بعض الإشكاليات التي سنحاول مناقشتها والإجابة عنها من خلال هذا البحث.

الإشكالية:

تهدف هذه الدراسة إلى مناقشة عدة تساؤلات وإشكاليات تخصّ مفاهيم الشعرية، وأخرى تتعلق بمفاهيم النقد وآلياته، وكذا مراحله، كما أنها تعالج النظرية الشعرية في شقيها الغربي والعربي، وكذلك أهم المقومات التي تعتمدها الشعرية في دراسة المتون الشعرية عبر مراحلها المختلفة، والتي تتقاطع مع مراحل النقد الأدبي.

- ما هو مفهوم الشعرية؟
- ما هي أصول الشعرية ومرجعياتها؟ من هم أعلامها؟ وما هي مقولاتها؟
- هل توجد نظرية شعرية عربية؟
- ما هي أهم الأسس النقدية للنظرية الشعرية عند العرب؟
- ما هي أهمّ مراحلها؟ كيف تجسّد دور النقد في ميلاد الشعريّة العربية؟
- وما هي أهم الآليات التي اعتمدتها في تطبيقاتها ودراساتها للإبداع الأدبي؟

أما عن أسباب الإختيار لهذا الموضوع، معظمها أسباب تشغل أذهان كلّ المهتمين بهذا المجال، ومنها:

- حاجة النقد الأدبي العربي إلى نظريات المعرفة، وضرورة الإبتعاد عن الدراسات التي تعتمد التاريخ الذي يقوم على وصف البنيات في سياقاتها التاريخية والإجتماعية وعرضها، وتعريفها.

- ضرورة أخرى هي أن تطور النقد الأدبي مرهون بتطور معارف موازية له مثل: نظرية الأدب وفلسفة الفن أو الجمال، وكذلك تاريخ الأدب.
- كذلك أهمية الدراسات الفلسفية والجمالية واللغوية تعتبر روافد أساسية للنقد الأدبي تعمل على دعمه، وتحويله من فهم ذاتي إلى فهم شامل ومركب. هذه الأسباب وغيرها، حدّدت أهداف البحث لدينا.

إن الحديث عن نظرية شعرية عربية صعب، وفيه مغامرة بالغة ، وهذا راجع لأسباب عديدة أبرزها: أن أي نظرية تحتاج إلى مرجعية فلسفية، ورؤية معرفية عميقة تستند إليها في منطلقاتها ومبادئها لكي تكتسب هويتها الخاصة بها، إضافة إلى ذلك فهي تحتاج إلى آليات وأسس تعتمدها في مواجهة النظريات أو الآراء المناقضة والمختلفة معها.

هنا يتحدد هدفنا من خلال هذه الدراسة، وكذلك هدف أصحاب هذا الرأي والمنادون بضرورة استقلالية النظرية الشعرية العربية. أي التنقيب والبحث الدقيق في الإرث الهائل من النقد الأدبي والشعري، وضرورة الاستثمار فيه، والتجديد الدائم في هذا المجال، وأيضا وجوب الإبتعاد عن إطلاق الأحكام.

المنهج المتبع:

لقد اعتمدت في هذه الدراسة المنهج الوصفي التزامني (في الفصول النظرية)، والذي يقوم على قراءة النصوص في سياقاتها الثقافية والفكرية، محاولا الإبتعاد قدر الإمكان عن السياق التاريخي فكان البحث قريبا من (نقد النقد) الذي أصبح ضرورة ملحة أحيانا لتوضيح الغامض، وكشف الاختلاف والخلط خاصة في الأطروحات النظرية والإجراءات التطبيقية التي ينبغي أن تحلل بمنهجية علمية دقيقة.

أما في الشق التطبيقي من البحث فقد تَبنَّيْتُ التحليل وفق المقاربة الشكلية (الأسلوبية) الذي يتلائم وطبيعة الدراسة وأصولها في الشعرية المعاصرة وما أنتجته من نقد بنيوي، لأنّ الشكلانية هي المؤسس الحقيقي للشعرية المعاصرة.

خطة البحث: قسمت البحث إلى تمهيد وأربعة فصول وخاتمة.

تضمنّ التمهيد: بعض القضايا والمفاهيم التي ليست لها علاقة مباشرة بالبحث لكنها تخدمه مثل:

1- مفهوم النظرية.
2- مفهوم نظرية الأدب.
3- مفهوم العلم والمنهج.
4- قضية الفن والجمال.
5- الأدبية والأسلوبية.
6- البنوية.
7- الحداثة/ الإيديولوجية/ الماركسية.

تناولت في **الفصل الأول** الشعرية بين الأصول والمفاهيم والعلاقات.

فتضمن المبحث الأول: الأصول المعرفية للشعرية في النقد الغربي.

- الشعرية في المفهوم الأفلاطوني.
- الشعرية في المفهوم الأرسطي.
- الشعرية عند دونالد أستوفر.
- الشعرية عند كاسيوس لنجينوس.

المبحث الثاني: مفاهيم الشعرية الحديثة.

- نظرية التواصل عند سوسير.

- الشعرية عند رومان جاكبسون.
- الشعرية عند جون كوهين.
- الشعرية عند جيرار جنيت.
- الشعرية عند تزفتان تودوروف.

المبحث الثالث: علاقات الشعرية بالمناهج النقدية الحديثة

- الشعرية اللسانية.
- الشعرية الأسلوبية.
- الشعرية البلاغية.
- الشعرية السيميائية.
- الشعرية السردية.

أما **الفصل الثاني** فقد عنونته بالشعرية في المنظور النقدي العربي القديم.

وقد تضمن تمهيدا حول قيمة الشعر ومفهومه عند العرب.

المبحث الأول: الأصول الفلسفية للشعرية العربية

- الفارابي وقوانين الشعر.
- ابن سينا وجماليات الأشكال والأوزان.
- ابن رشد/ شعرية التخييل والخروج عن المألوف.
- وخلاصة حول قضية التأثير والتأثر مع أرسطو.

المبحث الثاني: الأصول النقدية للشعرية العربية

- شعرية عصر ما قبل الإسلام (غنائية الشعر الجاهلي وصناعته/نشأة النقد العربي/الشفاهية.).
- الشعرية في صدر الإسلام حتى القرن الثالث هجري (موقف الإسلام من الشعر/ الكتابية ومرحلة التدوين/إسهامات الرواة واللغويين والشعراء).

المبحث الثالث: الأصول النظرية للشعرية العربية

- المرحلة الأولى: الجاحظ/الأصمعي/ابن سلام/ابن قتيبة.
- المرحلة الثانية: ابن طباطبا/ثعلب/ ابن المعتز.
- المرحلة الثالثة: قدامة/ العسكري/ ابن رشيق.

أما **الفصل الثالث** فكان معنونا بقضايا الشعرية و تجلياتها في النقد العربي

المبحث الأول: قضايا الشعرية في النقد العربي القديم:

- النقد التطبيقي وقضية عمود الشعر.
  - الآمدي (الموازنة).
  - القاضي الجرجاني (الوساطة).
  - أبو علي المرزوقي (عمود الشعر).
  - عبد القاهر الجرجاني (نظرية النظم).

المبحث الثاني: قضايا الشعرية عند نقاد المغرب والأندلس (البلاغة الجديدة).

- حازم القارطاجني (التخييل).
- ابن البناء المراكشي.
- السجلماسي.
- لسان الدين الخطاب.

المبحث الثالث: قضايا الشعرية في النقد العربي الحديث:

- الشعرية عند أدونيس (علاقة الشعرية بالشفوية الجاهلية، بالفضاء القرآني، بالفكر، بالحداثة)
- الشعرية عند كمال أبو ديب (النفي الفجوة).
- الشعرية عند صلاح فضل (المراوغة بين الأساليب والتحولات).
- الشعرية عند محمد مفتاح (الأجناس الأدبية)

- الشعرية عند سامي سويدان (التعادل والترابط).

أما **الفصل الرابع**: فتناول دراسة تطبيقية

المبحث الأول: شعرية التوازي عند المتنبي.

المبحث الثاني: شعرية النفي والتضاد والتكرار عند أبي تمام.

المبحث الثالث: شعرية المماثلة والجناس عند البحتري.

خاتمة: تضمنت خلاصة وبعض النتائج والتوصيات.

- قائمة المصادر والمراجع.
- فهرس المحتويات.

لقد اهتم "الفصل الأوّل" بالشعرية كمفهوم فحاولنا من خلاله ضبط تعريفاتها، والوقوفَ عند مصطلحاتها ومنابعها الأصلية عند الغرب. فبدأنا بالأصول المعرفية عندهم، والتي تتّصِل بالشعر اليوناني، وآراء وطروحات كلّ من "أفلاطون وأرسطو" وأهمّ القضايا التي ناقشوها حول شعرهم، بدءاً من مواقف "أفلاطون" حول الشعر والشعراء، وآرائه حول [الإلياذة والأوديسة]، والمحاكاة، ثم انتقلنا إلى مفاهيم وآراء أرسطو حول الشعر اليوناني كقضيتي [المحاكاة والتطهير]، وأيضا [الخرافة]، وأيضا عرضنا أهم معايير الشعر التي حددها. بعدها انتقلنا إلى مفاهيم الشعرية الحديثة عند الغرب فبدأنا بنظرية "التواصل" عند "سوسير" وناقشنا أهم القضايا التي جاء بها، والمفاهيم الأساسية حول الدرس اللساني، والتي ستمثل تمهيداً للولوج إلى مفاهيم الشعرية الحديثة باعتبارها وليدةً للسانيات. خاصة عند "رومان جاكبسون" الذي يعتبر المنظر الأول لمفهوم الشعرية. سنَعْرض أهمّ مقولاته النظرية والتطبيقية كنظرية [الوظائف اللغوية]، ومقُولَتا [الاختيار والتأليف]، وأيضاً مقولة التوازي ثم ننتقل إلى ناقد آخر "جون كوهن" فنناقش أهمّ ما جاء به من مفاهيم حول الشعرية (كقضية الشعر والنثر) وقضية (الانزياح)، أيضا "جيرار جنيت" ومشروعه حول نظرية الأجناس الأدبية، وكذلك "تودوروف" وآرائه حول (شعرية السرد).

آخر مبحثٍ في هذا الفصل سيكون حول علاقات الشعرية بالمناهج النقدية الغربية الحديثة، وسنعمل على توضيح علاقتها مع كل من "اللسانيات والأسلوبيات والبلاغة والسيميائيات والسّرديات"، وهذا بِعرْض أ وجه التلاقي والاختلاف بين الشعريات والمناهج النقدية الأخرى.

أمّا "الفصل الثاني" سيكون البحث فيه حول إسهامات النقد العربي في ميلاد نظرية الشعر عند العرب، سنمهّد أولاً بعرض قضية مهمة كبداية لهذا الفصل هي قيمة الشعر ومفهومه عند العرب، باعتباره أبرز وأصح علمٍ عندهم، ثم ننتقل إلى الأصول المعرفية للشعرية عند الفلاسفة المسلمين باعتبارهم سباقين لتناول مصطلح الشعرية في مقولاتهم حول الشعر، فنناقش (قوانين الشعر) عند "الفارابي" ومقارناته للشعر العربي مع اليوناني ثم (مفهوم الشعر) عند "ابن سينا" و(معايير الشعرية وجمالية الأشكال والأوزان)، ثم عند "ابن رشد" و(قضية التخييل في الشعر اليوناني والعربي)، ستكون قراءات فكر هؤلاء الفلاسفة انطلاقا من فهمِهِمْ لكتاب [فن الشعر] "لأرسطو، ومدى تأثرهم بآرائه.

مبحث آخر (ثانٍ) نعرض فيه قضايا النقد والشعرية عند العرب، منذ العصر الجاهلي فنتناول قضايا منها (مواضيع الشعر الجاهلي وعلاقتُه، وصناعته، وشفاهيته وغنائيته (إنشاده) أيضا، سنتناول هذه القضايا من منظور النقد الانطباعي آرائه التي كانت سائدة آنذاك من الشعراء أنفسهم، بعدها ننتقل إلى الشعرية في صدر الإسلام متمثلة بداية من موقف الرسول (صلّى الله عليه وسلم) من الشعر، ومواقف الصحابة رضوان الله عليهم، وأيضاً قضية التدوين (الكتابة) وتطور النقد الشعري عند العرب، الذي ازدهر بعد الاهتمام بالنصّ القرآني، نناقش إسهامات الرواة واللّغويين النقدية في تحديد النظرية الشعرية العربيّة.

ننتقل بعدها إلى عرض وتحديد أصول الشعرية العربية القديمة من خلال عرض أهم مراحل النقد الشعري خاصة. فنقسمها إلى مراحل لا تراعي الترتيب الزمني أكثر من العرض المنهجي والمفاهيمي للشعر، نبدأها بالمرحلة الأولى عند "الجاحظ" وقضيته الأساسية (اللفظ والمعنى) وتصوراته حول

الشعر، ثم "الأصمعي" و(معايير الفحولة في الشعر)، وابن سلام (تصنيفاته لطبقات الشعراء) وأيضاً "ابن قتيبة" وآراؤه النقدية وأهم المعايير التي عرضها حول الشعر.

"الفصل الثالث" سننتقل إلى عرضِ أهمّ القضايا التطبيقية، أي النقد التطبيقي عند العرب قديما وحديثا، الممارسة الحقيقية بدراسة الشعر العربي وكشف معاييره من خلال (الموازنة) التي أقامها [الآمدي] في كتابه بين شاعرين مهمين [البحتري وأبو تمام] عرض من خلال أهم المعايير التي وجب توفرها في الشعر العربي (المقاربة في التشبيه) و(مناسبة المستعار للمستعار منه) وغيرها، والتي سيواصل مناقشتها كل من [القاضي الجرجاني] من خلال وساطته التي يقيمها بين شعر (المتنبي) وشعراء آخرين، وأيضا (أبو علي المرزوقي) ومقدمته المشهورة التي ضمنها (ديوان الحماسة)، والتي سيناقش فيها – المقدمة– أهمّ قضية في النقد الشعري عند العرب (قضية عمود الشعر). كذلك قضية النظم عند (عبد القاهر الجرجاني)، وأهم المباحث التي جاءت في مؤلفيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز) وكذلك مناقشاته لقضية النحو والمجاز ومعنى المعنى.

مبحث ثانٍ نناقش فيه قضايا الشعرية العربية عند نقاد المغرب والأندلس، من خلال منجزاتهم التطبيقية حول الشعر العربي ومكوناته، خاصة عند [حازم القرطاجني] و[قضية التخييل]. أيضا مناقشات النقاد المغاربة كأمثال [ابن البناء المراكشي] و[السجلماسي] و[لسان الدين الخطيب].

مبحث آخر (ثالث) نناقش فيه قضايا الشعرية العربية في النقد العربي خاصّة عند (أدونيس)، ومناقشاتِه حول علاقة الشعرية بالشفوية الجاهلية، وعلاقتها بالفضاء القرآني وأيضاً بالفكر، وكذلك علاقتها بالحداثةِ وهذا أهمّ عنصرٍ في هذا المبحث سنجده حاضراً عند كل النقاد الآخرين المحدثين المهتمين بمجال الشعرية، أمثال [كمال أبو ديب] الذي تناول قضية (النفي والفجوة= الانزياح) وفق نظرة متصلة بالحداثة، كذلك "محمد مفتاح" (قضية الأجناس الأدبية)، و"صلاح فضل" و(قضية المراوغة بين الأساليب والتحولات)، وكذلك "سامي سويدان" و(قضية الترابط والتعادل)، نُناقِشُ كل

هذه القضايا من خلال عرضٍ لأهمِّ ما جاء في مؤلفات هؤلاء النقاد ونظرتهم الحداثية لقضايا الشعرية العربية والعالمية المعاصرة.

أمّا "الفصل الثالث" فكان عبارة عن محاولة تطبيقية حول ثلاث نماذج شعرية، لشعراء كبار هم [المتنبي/ البحتري/ أبو تمام]، عملت من خلال بعض المختارات الشعرية المنتقاة من دواوينهم، أحياناً على شكل قصائد أو مقطوعات أو أبيات شعرية، فكان المبحث الأول [شعرية التوازي عند المتنبي]، حدّدت أولاً مفهوم "التوازي" في الدراسات النقدية والبلاغية القديمة والحديثة خاصة عند [رومان جاكبسون]، ثم حاولت رصدَ هذه الظاهرة في شعر (المتنبي) وفق ثلاث مستويات (الصوتي/ التركيبي/ الدلالي).

ثم القسم الثاني من التطبيق كان حول [شعرية النفي والتضاد والتكرار] (أبي تمام)، اخترت بعض الأبيات المتفرّقة والمقطوعات الشعرية، ممن رأيتها متضمنة لرَصْد هذه الظواهر النفي والتضاد (الطباق والمقابلة) والتكرار.

أمّا القسم الأخير المعنون بـ [شعرية المماثلة والتجنيس عند البحتري]، والذي شرحت من خلاله مفاهيم تعلقت بالمماثلة وأنواع الجناس، بعدها انتقلت إلى رصدِ وتتبع الظاهرة في شعره.

لقد كان البحث في مجالات الشعرية مفيداً، ومثمراً، لكن واجهتْهُ صعوبات كثيرة أبرزُها اتّصافُ هذا النوع من البحوث النظرية بالشُمولية والاتّساع، حتى إذا أراد الباحث إحتواءه وجد نفسه يتّسع أكثر فأكثر ليصير بحثه غير ممنهج وخارجاً عن صفات البحث الأكاديمي ولعلّ السّببَ في ذلك راجع إلى علاقة الشعرية بحقولٍ معرفيةٍ مختلفةٍ.

ما سهّل مهمّتنا قليلاً هو الاعتمادُ على بعض الكتب والمؤلفات المهتمة بهذا المجال، خاصة الدراسات الحديثة منها، نذكر منها ثلاث مُنجزات هي: (مسائل الشعرية في النقد العربي القديم- دراسة في نقد النقد-) لصاحبه "الدكتور محمد جاسم جبارة" و(الشعرية العربية – أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها) لـ "محمد حسب حسين"، و(أسئلة النقد والشعرية العربية) لـ "سامي سويدان".

وفي الختام، أقدم شكري وامتناني للأستاذ المشرف الدكتور فرعون بخالد، الذي لم يبخل عليّ بنصائحه، ودعمه المتواصل.

وعلى الله توكلت، والحمد لله ربِّ العالمين.

الطالب: يوسف بغداد

قرية سيدي امبارك/ سعيدة 2018/03/25

تمهيد

تمهيد

أ . المعرفة العلمية وتطور النظرية.

ب . المفهوم العلمي للنّظرية.

- النظرية لغة واصطلاحاً.
- النظرية في الفلسفة.

ج . نظرية الأدب/ الجمالية/ الأدبية/ الشكلانية.

د . النظرية في الخطاب النقدي العربي.

إنّ القارئ أو النّاقد العربيَّ، وهو يحلِّلُ النّصوص الأدبيّة وفق المنطلقات الحديثة والمعاصرة سواء كانت أسلوبيةً أو لسانيةً، أو سيموطيقيةً أو غيرها...، يبقى دائماً يعاني من المرجعيات والمكابدات النّظرية اتّجاهَ النّصوصِ، أو بالأحرى يدفعه ويضطرّه ذلكَ النصّ إلى التّفكير به نظرياً.

ولعلّ هذا ما تحتاجه الثقافة العربية اليوم، أي البحث في المسائل النقديّة ذاتَ الاتّجاه النّظريّ أو ما يسمّى الآنَ بِ: نقد النّقد والّذي يتطلّب ضرورةَ العناية بالنّظرية. وهذا باعتبارها حقلاً معرفياً وإبستيمولوجيّاً مستقلاً، وبالتالي إعادة إثارة النّقاشِ وطرحِ أسئلة قديمةٍ حديثةٍ كـ"الماهية والأصول المعرفية للمقولات والنظريات والمفاهيم... ثمّ بعدها الانتقال إلى أسئلةِ الفهمِ فهمِ النّصوص في ضوءِ تلك المقارباتِ النّظريّةِ.

لكن للوصول إلى هذا المبتغى والإلمام به ينبغي الانطلاق أو بالأحرى الإجابة على إشكاليات مهمّةٍ وضرورية، ترتسم من خلالها ملامح هذا الموضوع.

أوّلاً: هل يمكن للثّقافة العربيّةِ ابتكار نظرياتها الخاصّة بها؟

ثانياً: كيف نقف على بداية التّفكير النّظريّ عند العرب؟ إن وجد...؟

ثالثاً: هل نستطيع تحديد مميزات خاصّة للنظرية العربية دون الاتصال بالنّظريات العالمية؟ أم العكس؟

للإجابة عن هذه الأسئلة وفهمِ هذه الإشكالياتِ، ينبغي إعادة غربلةٍ وتمحيصٍ لعلاقة ثقافتنا مع الغَرب أو مع غيرنا ممّن صارَ الاحتكاك معهم، وأيضاً إعادة النظر في بعضِ القراءاتِ الاستشراقيَّةِ الّتي حرمت العقل العربيَّ وجرّدته من أيّ قدرة على الإنتاج إنتاج النّظريّة بطابعها العام سواء علمية، رياضية، أدبية، فلسفية... أمّا ما يهمّنا في هذه الدراسةِ النظرية الفكرية النقدية وكذا تطوّرها عند العرب. وهذا في رأيي لا يتمّ إلاّ بإعادةِ قراءة المدوّنة النظرية للخطاب النقدي العربي قراءةً عميقة ومتأنّيةً لا تحاصرها الحدود والحواجز، والأفكار الجامدة.

ولكي توفّق هذهِ القراءةُ ينبغي الوقوف عند بعض المصطلحاتِ لكي تتبيّنَ المعالم الأساسية لهذه القراءة الشّاملة، فمثلاً ضرورة التّفريق بين [العلم، المنهج، النّظرية]. "فالعلم Science" هو كلّ مذهبٍ يشكّل منظومةً أو مجموعةً من المعارفِ منظّمةً بحسب المبادئِ*.

أمّا "النّظرية Theory" فهي ليست المعرفة بذاتها، بل هي عبارةٌ عن اجتهادٍ فرديٍّ عكس "العلم" الذي هو عبارة عن استنتاجاتِ منسجمةِ، كما أن النّظرية تقوم على:

- مجموعة منظّمة من المفاهيم الخاصّةِ.
- افتراض أفكارٍ مسبّقةٍ.

كما أنّ "النّظريّة" تقتصّ من الدّين المزايا التّأثيرية والمطلقة والكليّة ذات الأصول الإلهية لتعيد إنتاجها في فكرٍ بشريٍّ، وبين العلم والنظرية يقف "المنهج" والذي هو عبارة عن مجموعة طرائق وتخطيطاتٍ صورية سابقة تتضمّن منطقاً مقنعاً وواضحاً بغيةَ الوصولِ إلى نتائج مقبولةٍ، لها القدرة على حلّ تلك المشاكلِ، كما أنّ غاية "المنهجِ" أيضاً هي إضفاء العلمية والموضوعية على الحكم الذي تمّ التوصّل إليه.

1) المعرفة العلميّة وتطوّر النّظرية:

انتقل التطوّر الفعلي للنظرية المعرفية وبدأ تحوّله منَ التقليد إلى الفهمِ العميقِ والجديدِ مع نهاية القرن العشرين، وكان ذلك نتيجةً للتطوّر العلميِّ الهائلِ، ما اقتضى من العلماءِ والباحثين أن ينظروا إلى "النظرية Theory" كعلمٍ قائمٍ بذاتهِ[1]، وهذا كلّه يتمّ عبر معارف قبليةٍ تستقي وتتحرّى عن ذلك من تصانيف ومصادر الكتب القديمة والحديثةِ، ومن ثمَّ إخضاعَها إلى منهجٍ رياضيٍّ دقيق في مقدماتها ونتائجها (هذا كلّه مفقود في الثّقافة العربيّةِ).

---

*- ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، ط1، 2009، دار الكتاب المتحدة/ بنغازي، ليبيا، ص ص 17- 18.

[1]- ينظر: المرجع نفسه، ص ص 18- 19- 20.

ولعلَّ قصور وعجز العربِ عن إنتاجِ نظرياتٍ ذاتِ خلفياتٍ فكريةٍ وفلسفيةٍ، راجع إلى عدم فهمِ التراث القديم واستثماره على أحسنِ وجهٍ، وكذلك الابتعاد عن ربط النظريات العربية بالمجتمعِ وسيرته الواقعيةِ مع التفكير العقلاني الذي يتطلّب التعامل مع المعارف بمنطقٍ علمي خالص. فصنع النظرية اشترك فيه العرب وغيرهم خاصّة في عصرِ امتزاج الثقافات[1]، وانتقالها إلى العرب في القرن (2هـ)، حيث أنتجت نظريات حتى وإن لم يكن منتوجها عربي إلاّ أنّ ما ميّزها لسانها أو لغتها العربية، وكان لا يفهم هذه النظريات إلاّ النّخبة من النّاسِ.

فالنظرية عند العرب شملت [اللغة والجغرافيا، العقل]، فنجد النظرية اللّغوية القديمة خاضعة لفلسفة "أرسطو" وعمله الجمالي حول البلاغة واللّغة.

أمّا النّظرية العربية الحديثة فتنوّعت مصادرها فمنها:

- تاريخ الأدب (السيموطيقا)
- الإبستيمولوجيا (نظرية المعرفة)
- علم البلاغة (علم الدّلالة) صوتية- نحوية
- السيكولوجيا- السّوسيولوجيا
- الأسلوبية- اللسانيات
- نظرية الثقافة- الفكر الفلسفي
- الميثودولوجيا (علم المنهج)
- الأنثروبولوجيا- الميثولوجيا
- علم النّص- الشّعريات
- الثقافة الشعبية
- المذاهب الأدبية- قوانين الإبداع الأدبي

وهناك مصادر أخرى للنظرية النقدية الحديثة تفرّعت من الفكر الفلسفي أو نظرية الثقافة:

- الأركيولوجيا- الماركسية
- الظاهراتية — الوضعية
- فلسفة التاريخ- الفلسفة النقدية
- فلسفة الحياة- العقلانية

[1]- محمد صالح الشنطي، مقال [رؤية الغذامي للنظرية النقدية في التراث العربي]، مجلة علامات، جدة/ السعودية، العدد 76/ 2013، ص 277 وما بعدها.

- الوجودية- التفكيكية
- البراغماتية- الفلسفة البنوية
- الهرمنيوطيقا- علم الجمال.

2) المفهوم العلمي للنّظرية:

يرجع جذر "النّظرية Theory" إلى النّظرِ والمشاهدةِ، وهذا المفهوم تشترك فيه العربيةُ والإغريقيةُ واللاّتينيةُ، واصطلح هذا المفهوم إثر تمييز خاصٍّ آمنَ به العلماءُ والفلاسفةُ القدماءُ، مفاده أنّ المعرفةَ الإنسانيّةَ [النّظر] تختلف عن المعرفةِ الحسيّةِ [الحسّ] فالمعرفة تقع بالنّظرِ، وهو ما يعرف بـ"النّظرية المعرفية Theoretical knowledge" ويتّصف بها [الحكيم- الفيلسوف- العالم]. أمّا "المعرفة العلمية Practical knowledge" فهي تتّصل بقضايا مادية صرفة.

النّظر: التأمّل- التدبر- التّفكر- العقل [في اللسان العربي][1].

ويعني: الحقيقة- المعرفة- التعلم [في اللسان اللاّتيني والإغريقي].

أمّا في الثّقافة الشّعبيّة العالميةِ القديمةِ فنجد العلم أسبقَ من النّظرية، كما أنّ مصطلح النّظريةِ لم يرد أيضاً في الثقافةِ العربيةِ بل كان تابعاً للعلمِ، فكان الفلاسفةُ يقولون: علوم نظريّة، أي لم يصفوها بأنّها مركّب معرفي مستقل. وإذا عدنا إلى أوّلِ معجمٍ [العين] للخليل بن أحمد الفراهيدي (170هـ) لا نجد صيغة [نظرية]، وإنّما نجدها بجذرها الثّلاثي (نظر).

ولتحديدِ المفهوم الدّقيقِ للنّظرية عند العربِ نعتمد على ما ذكر في "المعجم الوسيط" (1960م): «النّظري: يقال أمر نظريّ، وسائل بحثهِ الفكر والتّخييل، وعلوم نظرية: قل أن تعتمد على التّجاربِ العلميةِ، ووسائلها قضية تثبت ببرهانٍ، والنّظرية في الفلسفة: آراء تفسّر بها بعض

[1]- ينظر: ناظم عودة، المرجع السابق، ص ص 24- 24.

الوقائعِ العلميّة والفنيّة، وكذا البحث في المشكلات القائمة بين الشّخص والموضوعِ والعارفِ والمعروفِ، ووسائل المعرفة أهي فطرية أم مكتسبة»[1].

وبناءاً على ما سبق يفهم أنّ مفهوم النّظرية في الثقافةِ العربيّةِ كان محصوراً في المعاجِمِ. كما أنّ النظرية تتحقق أكثر في تحليل الخطابات الأدبيةِ وتحديدِ مقوّماتها التي تشرك فيها كلّ الأجناسِ الأدبيّةِ وهي النظرية التطبيقية أو "نظرية الأدب" فهي تصدر قوانينها اتجاهَ الخطابِ الأدبيِّ عن طريقِ توجيهاتٍ منطقيةٍ تنبع من سلطةٍ عليَا.

- النّظرية: لها تصوّرات منطقية ورياضية مجرّدة – تنتج مفاهيم، تشرّع فرضيات.
- نظرية الأدب: تبحث في قوانينِ الخطابِ الأدبيِّ.

النّظرية نشأت في حقلِ الدّراسات الأدبيةِ، لأنّ الأدب تحوَّل إلى نظامِ شفراتٍ لا يفهمه كلُّ القُرّاءِ، وصارت الحاجة إلى قارئٍ متخصّصٍ يعرف قواعد تلكَ الشّفرات وهو النّاقد الأدبيُّ. حيث نجد "رينه ويليك Reni Welak" سنة 1948 يقول: « نظرية الأدبِ هي دراسة مبادئِ الأدبِ، مقولاتهِ، معاييره، وما أشبه ذلك»[2]. وأضاف على هذا التعريف فيما بعد أصناف الأدب. لكن كلّ هذه المبادئ والأصناف التي ذكرت لم يتمّ الاتفاق عليها فاختلفت الآراء، وضمّت نظرية الأدب عدّة نظرياتٍ بداخلها بتطوير مقولاتها قد تم ذلكَ عبر مراحل تاريخيةٍ مهمّة في تاريخ النقد الأدبي عامَّةً والنظرية الأدبية خاصّةً[3]:

- **المرحلة النّموذجية:** اعتبرت فيها مفاهيم "أرسطو" كقوانين عامّةٍ تنطبق على الأدب، وعليه أصبحت دستوراً نظرياً لكلِّ العصورِ، قصد خلق عالم نظري لعالم الأدب.

[1]– المعجم الوسيط، قام بإخراجه مجموعة كتاب، دار الدعوة، استانبول، تركيا، 1989، ص 932.

[2]– وارين أوستين ورينه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ط1، سوريا، 1972، ص 47.

[3]– ناظم عودة، المرجع السابق، ص ص 42- 43- 44- 45- 46.

- **العصور الوسطى**: مرّ فيها العمل على تقليد النّموذج الأرسطيِّ، واتّصفت فيه النّظرية بالطابع المدرسيِّ، وكان ذلك خلال القرنين (14 و15) ميلادي، فازدهرت دراسة اللاّهوت والفلسفة المدرسية، أو ما عرف بالثّالوث [النحو- المنطق- الخطابة] والرّابوع [الحساب- الهندسة- الموسيقى- الفلك]، وقد اعتنى بذلك شرّاح "أرسطو".
- **عصر النّهضة**: امتدّ من نهاية القرن 15 إلى القرن 17 ميلادي، وقد أعلن فيه التحرّر من قيودِ الكنيسةِ، كمل ظلَّ التنظير يدور في ظلِّ الفلكِ الأرسطي وظلّت النّزعة إحيائيةً [التراث]، في حين برز تيّار جديد يدعو إلى مركزية الإنسان والخروج من معياريةِ وعقلانيةِ "أرسطو".

أمّا النّظرية الأدبيّة فبقيت سيرتها مجرد تعليقات، فكتب "الشعرية" كانت شروحاً ومناقشاتٍ حول كتب "أرسطو" في "الشعرية"*. أيضاً كثرت الكتابات حول: [قواعد التّراجيديَا والكوميديَا- الملحمة والرّواية- ارتباط الخطابات ببنياتٍ إيديولوجيةٍ].

3) **مرحلة جديدة [الفلسفة النقدية الجمالية]**: بدأت في القرن 18، وأهمّ ما ميّزَها هو: - التحرّر من مقولات "أفلاطون" في علم الجمالِ، وظهرت فلسفة جديدة على يد "كانط"[1] الذي جعل الذات هي منطلق الحكم الجمالي، كما أنّ النظريّة تحوّلت من البحثِ في الأفكارِ الموجودةِ في الفلسفةِ والأخلاقِ والميتافيزيقيا إلى البحث في الظّواهر الفنيّة وكيفية إدراكها[2].

- **الشّكلانية الرّوسية [1915- 1930]**: مثّلت هذهِ المرحلة نقطة تحوّلٍ في المعتقداتِ السّابقةِ، أي الانتقال من التفكير السّياقي إلى التفكير الشكلاني وأيضاً تحوّل النظرة الأدبية من

*- ينظر : تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1990، ص 13.

[1]- الزواوي بغورة، مقال [في النقد الفلسفي محاولة في تحديد المفهوم]، مجلة عالم الفكر، المجلد 41/ العدد 4/، 2013، ص ص 41- 42- 43.

[2]- ينظر: ناظم عودة، المرجع السابق، ص ص 44- 45.

كونها رسالةً إيديولوجية أو أخلاقية أو... إلى تجليةِ الجانب الفكري والنّظري حيث جعلت له وظيفةً[1].

كذلك نشأت نظريات في النّقد ونظرية الأدب ومهمتها معالجة الأدب باعتبارهِ انعكاساً لأحداثِ التاريخ والواقع الاجتماعي، والاهتمام بالقيمة الأدبية في منحاها اللّساني والشكلي- ابتعاد عن المؤثّراتِ الخارجيةِ.

دراسة اللغة الشعرية وقوانين الأشكال الأدبية الخاصّةِ باللّغةِ [موسيقى الشّعرِ، الصورة الأدبية، نظام السّردِ].

- **المذاهب الأدبية (النقدية)**: وهي تلك المذاهب المحصورة بين الشكلانية والشعرية وأهمّها: النّقد الجديد (New Criticism) والذي ظهر بكلٍّ من "بريطانيا وأمريكا" في القرن (20م)، فرنسا في القرن (21م).

وكانت أهداف النّقدين واحدةً أهمها:

- مناهضة الإيديولوجيا والماركسية والنّظريات السّياقية كالتحليل الاجتماعي، النفسي، الميتافيزيقيا، الخلاق، الانطباعية.
- الاهتمام بالعملِ الأدبيِّ بذاته ولأجل ذاتهِ.

وفي ظلّ هذه الفلسفة النقدية الجديدة تطورت النظرية الحديثة وامتازت عن النظرية القديمة حيث أنّها تمكنّت من تطويع فرضيات العلوم المختلفةِ لصالحها، وعليه اتّصفت بثقافة العصرِ ومشكلاته الفكرية والمنهجية.

4) النّظرية في الخطاب النقدي العربي:

في مقابل ذلك التطوّرِ الأوربيِّ، كان الفكر العربيّ الحديث يعاني من فقرٍ كبيرٍ في إنتاج النظرياتِ بخلاف الفكر العربيِّ الإسلاميِّ الذي تعامل مع الخطاب النّظريّ الكلاسيكيّ بمعاملةٍ حسنةٍ

[1]- إريلبنج فيكتور، الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، ص ص 6- 7.

خاصّة الإغريقيَّ منه. قبل الخوض في هذا المبحث ينبغي التذكير بفكرةٍ مفادها أنّ هناك فرق بين الفكر العربيِّ الإسلاميّ والفكر العربيِّ الحديثِ. فالفكر العربي الإسلامي عرّف كلمة النظرية منذ القرن الثاني هجري، حيث عمل علماء الإسلام على جعلِ النّظريات جزءاً من الواقع الثّقافي وأيضاً حاجة الإنسان إلى امتلاكِ أدواتِ المعرفة، ما أدّى به إلى تطوير نظريات خاصّة بهم، تعالج قضاياهم، فوضعوا نظرياتٍ في: [أصول الدّين- الفقه- علوم الأدب- نظرية العامل في النّحو- نظرية خلق القرآن- نظرية الجبر والاختيار في القواعد- نظرية النّظم في البلاغة- نظريات نشأة علم اللّغة]. إضافةً إلى الصّراع الفكري الإسلامي كالمعرفة النّقلية (السّلفيون) والمعرفة العقلية (المعتزلة) ما أنتج خطاباً نظرياً.

ولعلّ البداية الصحيحة للفكر الإسلامي النّظري كانت بداية أسطورية مع الخليفة العبّاسي "المأمون" الذي كان مولعاً بالثقافة والأدب، فاهتم بالثقافات المختلفة وحرص على نقلها إلى العربية. في حين كان هناك محطّات مهمّة في تاريخ الثقافة العربية يمكن اعتبارها بدايات أو مؤشرات على أسبقية العرب في هذا المجال: كقصّةِ بدايةِ النّحوِ العربي، وأسئلة القرآنِ التي أدّت إلى ميلاد العقل التّأمليّ. وما ميّز الثقافة العربية أن العلوم نشأت قبل النظريات حين انتقل العقل العربيّ من الخرافة (كمقولة لكلّ شاعرٍ شيطان) ما قبل الجاهلية إلى مرحلة أخرى تاريخية جغرافية في الجاهلية، ثم إلى علمي تاريخي في عصر صدرِ الإسلام، ثم إلى مرحلة أخيرةٍ ومهمّةٍ إلى علم نظريّ بعد تعريب العلوم والفلسفة.

كل هذه المراحل أو المحطات في تاريخ الثقافة العربية تميّزت بخصائص متنوّعة بدأت بـ: أولاً: المثاقفة مع تراث العالم (القرن الثاني هجري)، ثانياً: قدرة اللغة العربيّة على استيعاب الأفكارِ الجديدةِ، ثم محاولة تحديد المصطلحات (النّحت- عمود الشّعر- الفصاحة...) ثم وصولاً إلى مرحلة التأصيل النّظري التي نضجت مع نضج النقد الأدبي عند العرب بمراحله التاريخية، والتي لا تزال ممتدة، وأيضاً لا زالت تعاني من المكابدات النّظرية والمنهجية.

5) قضية الفنّ والجمالية:

يتداخل مفهوم "الفن مع مفهوم الجمال"، ما يقود أي باحثٍ عن مفهوم "الفن" إلى الولوج إلى باب (فلسفة الجمال أو علم الجمال)، وهذا لاعتبارٍ مفاده أنّ هذا « العلم يدرس النّشاط الجمالي للإنسان، والمضمون الجوهريّ للنشاط الجمالي هو تشكيل العالم وفقاً لقوانين الجمال...، بوصفه علماً، مهمته هي تقرير قوانين النشاط الجمالي وأشكاله المختلفة وأحوال تطورها، وكيفيات تحقيقها ومنظورات تطورها»[1].

"الفنّ" معناه خلق أو إنتاج موضوعات من طرفِ البشر، وعليه ظهر مفهوم "الفنان الخلاق" وسمي نشاطه "العمل الفني". أما "الجمال" فيشير إلى قيمة الأشياء وكذا جاذبيتها، و"الإستطيقي" معناه إدراك موضوعات طريفة والتطلع إليها[2]. أيضاً من صفات "الجمال" أنه كامن في الشيء نفسه، بخلاف "الفن" الذي يعتبر إنتاجاً لموضوعات تنافس هذه القيمة، والإستطيقا هي عملية التعرف على القيم.

يرتبط مفهوم "الجمال" دائما بالأسئلة، أي إذا سلّمنا بوجود الجمال في الطبيعة، فكيف نتعرف عليه؟، وكيف نمنح له قيمته؟ أو بالأحرى على أي أساسٍ نقيّمه؟، هل هناك رؤية خاصة للجمالية؟

بدأ التساؤل عن الجمال منذ القدم على الأقل عند اليونان، فمثلاً "سقراط" يسأل أحد تلامذته: « ماذا عسى أن يكونَ الجمال؟»، فقام التلميذ بتعداد الأشياء الجمالية، فنبّهه أستاذه إلى أن يسأل عن الماهية، ولا تكون الإجابة عن الماهية بتعداد الجزئيات التي تنطبق عليها. كان سقراط (390- 470 ق.م) يعلّم كلاً من "براسيوس الرسام" و"كليتون النحات" طريقة تمثيل أحبّ ما في النموذج من الأشياء بأن ينقل جمال النفس الحقيقي بالإشارات، وهذا المعنى أن علم الجمال كباقي

[1]- عبد الرحمن بدوي، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996، ص 108.

[2]- حاتم بن عبد الله الزهراني، شجاعة العقل، دراسة في الفكر الشعري والنسيج اللغوي عند المتنبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، عمان، الأردن، 2010، ص ص 116- 117.

العلوم الأخرى (علم الفلك، علم الهندسة)[1]، ونضيف أنّ معايير الجمال موضوعية وليست ذاتية كما كان يراها "السفسطائيون"، ومصدر هذه الفكرة هي أنّ العقل الإنساني لا يتغيّر بتغير الأشياء، والجمال الحقيقي هو جمال الباطن أو جمال النفس، وعلم الجمال له أخلاقياته بالدرجة الأولى.

يقدم "أفلاطون" (347- 427 ق.م) نفس المفهوم للجمال كما قدمه "أرسطو"، فنظرته للجمال هي تقريباً نفس نظرته للمثل، وبالتالي يصبح الجمال هو ذلك المثال المتسامي عن الطبيعة، في مثال الجمال الخالد الذي يضيء عالم الجمال كما تضيء الشموس العالم[2]. ويرى "أفلاطون" أيضاً أنّ الجمال معدوم على هذه الأرض، وموجود فوق العالم أو ما وراءه...، والجمال في ذاته لا يلمس أو يمسك، لكن هذا لا يمنع من أن نعمل ما في وسعنا محاولة للتقرب منه. ويعرف "أرسطو" (384 ق.م) الجمال كما يعرفه أستاذه، فيرى أن الشخصيات فيما تمثل من جمال يجب أن تكون أجمل مما في الواقع، أجمل من أن تكون حقيقة... كما يضيف أن الجمال ليس صفة ملازمة لألف شيءٍ وشيء، فالناسُ والحيوان والألبسةُ والعذراءُ أشياءٌ جميلة[3]. لعلّ أهم قاعدةٍ تنبني عليه الأسس الجمالية هي الاستعداد الفطري أو التلقائي لتقبل الجمال، لأنه إن لم يكن لدينا إحساس وشعور بهذا الجمال، فإننا لا ندركه ولو كان يحفّ بنا من كل جانب، وهذا ما عبّر عنه "هوتنسون" الانجليزي (1694- 1746) بقوله: « لو لم نكن نحمل في ذواتنا شعوراً بالجمال، لكان من المحتملِ أن نجد الأبنية والحدائق والألبسة، والأدوات مفيدة، ولما كان باستطاعتنا مطلقا أن نجدها جميلة»[4].

أمّا في عصر النّهضة فقد عرّف الألماني "إيمانويل كانت" (1724- 1804) الجمال بتعاريف مختلفة، فهو يصنف الفنون الجميلة تبعاً لتوزيع أساسي للعبقرية البشرية إلى:

---

[1]- محمد مرتاض، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم- محاولة تنظيرية تطبيقية، دار هومة للنشر والتوزيع، ط1، 2016، الجزائر، ص ص 80- 81.

[2]- نقلا عن حاتم الزهراني، المرجع السابق، ص 117.

[3]- ينظر: محمد مرتاض، المرجع السابق، ص 21.

[4]- المرجع نفسه، ص 28.

- فنّ الكلمة: (الفصاحة والشعر).
- فنّ الصورة: (نحت- هندسة- رسم وفنون).
- فنّ الصوت: (الموسيقى).

ويضيف فنوناً أخرى يسميها هجينة ولها ارتباط قديم وهي: المسرح والغناء والأوبرا والرقص[1].

وعن الجمال في الأدب (شعراً أو نثراً) أعظم جمالٍ هو جمال اللفظة، فهو تزين الجملة وتنمقها، وتكون مع الكلمات الأخرى أكثر بهاءاً وهو ما يدهش النقاد والمهتمين فيصيحون معجبين: هذا جميل **!**... لأنّ الكلمة هي السّحر نفسه.

إنّ الجمال موجود في الطبيعة، ويتعرف الناس عليه عن طريق القوانين الذهنية القبلية، وحينما يتمّ لهم التعرف والاطلاع الذي تقدمه لهم الحياة تصبح لديهم القوة لمحاكاةِ الجمال تسمّى قوة (العبقرية)، ومن هنا « فالفنّ الجميل بالقدر الذي يبدو فيه على الفورِ شبيها بالطبيعة، كما أنّ الفنّ الجميل هو فنّ العبقرية»[2].

6) **الأدبية:** يقترب هذا المصطلح من مصطلح الشعرية، من حيث الغاية والمفهوم، فالأدبية ترتبط بأصول النظرية الأدبية، والتي ظلت قاصرة وعاجزة أمام تشعّب العوامل الخارجية وتعقدها، في حين انصبّ اهتمامها بالمميزات الخاصةِ بالأدب، وما يعتريه من جماليات، وهذا هو السبب الرئيسي في توثيق العلاقة بين الأدبية وبين نظرية الفنّ وعلم الجمال بصفةٍ عامة[3].

تتقاطع الشعرية مع الأدبية أكثر مما تختلف معها، وهذا في مناحٍ عديدةٍ خاصة في المسائلِ المطروحة، وأيضاً من حيث العوائق التي تعترض سبيلَ البحثِ.

---

[1]- ينظر: محمد مرتاض، المرجع السابق، ص ص 110- 111.

[2]- ينظر: حاتم الزهراني، المرجع السابق، ص 120.

[3]- ينظر : تودوروف، المرجع السابق، ص ص 13- 14.

اهتمت الأدبية بالأدب، باعتباره إنجاز لغوي له نظامه الخاص المميز[1]، فأيضاً باعتباره كلاماً يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، وبالتالي يكتب له الخلود، فالأدب أكثر صناعةً من الكلام العادي. أيضا نظرت الأدبية إلى اللغة على أنها محملة بقصدية تستهدف إنتاج انطباع جمالي شعري جذاب.

يظلّ مفهوم الأدبية مفهوماً غامضاً إلى حدّ الحيرة ومجرداً مستعصي الفهم فالإجابة على سؤال مفاده: ما الذي يجعل الأدب يسمّى أدباً؟ وهذا سؤال صعب حقيقةً ومحيّر، ولا يكاد يعرف له جواب.

يتطلب الكشف عن أدبية الأدب التركيز على الاستعمال الخاصّ للغة في الأدب باعتبارها المادة الأولى له، تماماً مثل: الحجر والبرونز مادتان للنحت، والألوان مادة للرسم، والأصوات مادة للموسيقى[2]. يمكن تمييز الأعمال الأدبية عن غيرها بميزة يتصف بها الأدب هي الوظيفة الجمالية، في المقابل إذا تضمن العمل غير الأدبي بعض العناصر الجمالية لا تكون هي المقصودة بالدرجة الأولى.

7) **الأسلوبية**: تعدّ الأسلوبية من أهمّ علوم اللغة في العصر الحديث وأجداها في دراسة النصوص وتحليلها، والحديث عنها يقود إلى الحديث عن الأسلوب أولاً باعتبارهما مصطلحين مترادفين:

"فالأسلوب" هو مجموعة العناصر التي يتكون منها الخطاب الأدبي، بدءاً من الكلمة، فالجملة، فالعبارة، فالنّص سواء كان هذا في الشعر أو النثر.

في حين أن "الأسلوبية" طريق طويل يهدف إلى تحليل التركيب اللغوي للنصوص، فكلمة "أسلوب" "Style"» اشتقّ منها كلمة "Stylistics" [3]. وترجع في أصلها اللاتيني "Stilus"

[1]– مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011، ص 13.

[2]– أوستين وارين ورينيه ويليك، المرجع السابق، ص 22.

[3]– فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، 2004، ص 39.

التي تعني الريشة أو القلم، أو أداة الكتابة[1]. انتقل هذا المصطلح إلى النقد العربي الحديث، ولعلّ أوّل من نقله وترجمه هو "عبد السلام المسدي" بـ: ''Stylistique''، ويترجمه "سعد مصلوح" بـ: "Stylics" بالأسلوبيات بدلاً من الأسلوب أو علم الأسلوب، ويستعمل "صلاح فضل" "علم الأسلوب" ويعتبره جزءاً من علم اللغة[2].

أما عن مفهوم "الأسلوبية" العام فلا يمكن تحديده إلاّ من خلال إدراج العلاقة التي تربطها بعلم "اللسانيات" نظراً للتداخل الحاصل بينهما، ولأنّ الكثير من علماء اللغة المحدثين اعتبروها وليدة اللسانيات. وبالتالي فهي علم وصفي يهتم بالبحث عن الخصائص والسمات التي تميّز النص الأدبي عن طريق التحليل الموضوعي للأثر الأدبي الذي تتمحور حوله الدراسة الأدبية، أو هي وصف للنصِ الأدبي حسبَ طرائق مستقاةٍ من اللسانيات[3].

أيضاً تتحدّد مهمة الأسلوبية من خلال ردّة فعل القارئ أثناءَ اصطدامه بالنّص والكشفِ عن منبع ردود الأفعال في النّص، فالأسلوبي هو قارئ متعدد يمثل أوجه القراءة، ومعنى ذلك أنّ القارئ يعطي الثقافة القصوى "القراءة النقدية والقراءة المعجمية وغيرها لاكتشاف الوحدات التي نسج المؤلف خيوطها في النّص.

ومن بين أهمِّ الثنائيات اللسانية التي تعتمدها الأسلوبية: [القاعدة والانحراف]، [القاعدة والاستعمال]، [التعبير والتوصيل]، [التفرّد والتميز]، [المبدع والمتلقي]، [التعبير والتأثير]، [الإقناع

[1]– حسن ناظم، البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص 15.

[2]– محمد عبد المطلب، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ط1، ص 185.

[3]– عبد القادر عبد الجليل، الأسلوبية وثلاثية الدوائر اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2002، سلطنة عمان، ص 123.

والامتناع]، [الفصاحة والبلاغة]، [اللفظ والمعنى أو الدال المدلول]، [اللغة والكلام]، [اللغة والفكر]، [الاستبدال والتركيب][1].

إنّ الأسلوبية كباقي المذاهب النقدية خاضعة في نشأتها وتطورها إلى تأثيرات الاتجاهات والمدارس الفلسفية المختلفة، ويقر كثير من الدّارسين على تداخلها مع العديد من الاتجاهات، وأبرز اتجاهين هما: أ- البنوية الوصفية، ب- الاتجاه الشكلي. أمّا عن اتجاهات الأسلوبية فهي متعددة منها: - الأسلوبية التعبيرية (الوصفية) - الأسلوبية النفسية (الفردية) – الأسلوبية البنوية...

- **الأسلوبية البنوية:** وتسمّى أيضاً بالأسلوبية الوظيفية تقوم على مبدأ وأساسٍ يجعل الظاهرة اللغوية لا تنحصر في اللغة فقط، وإنما أيضاً وظائفها وعلاقاتها، وأنها تعنى بعلاقات التكامل والتناقض بين الوحدات اللغوية المكونة للنص، وبالدّلالات والإيحاء الذي ينمو بشكلٍ متناغم[2].

تقسم الأسلوبية البنوية القراءة الأسلوبية إلى مرحلتين مهمتين:

أ . **مرحلة الوصف:** وهي مرحلة تكتشف فيها الظواهر، ويستطيع القارئ من خلالها التمييز بين النصِّ والنموذج.

ب . **مرحلة التأويل والتغيير:** هذه المرحلة يتخلّص فيها القارئ من الغموض وينتقل إلى مرحلة أسمى من المرحلة الأولى حيث يتطلع إلى التأويل والتغيير.

لقد لعب "جاكبسون" دوراً هامّاً وكبيراً في تدعيم الألسنية البنوية[3] باتخاذه اتجاهاً جديداً في دراسة اللغة، وكان هو أوّل من أظهر المعنى المحدّد لكلمة "بنية"، وقد نشأت الأسلوبية البنوية نتيجة تلك الصلة التي قامت بين الألسنية والنقد الأدبي الحديث.

---

[1]- عبد القادر عبد الجليل، المرجع السابق، ص 134.

[2]- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب – دراسة في النقد العربي الحديث، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010، ص ص 86- 87.

[3]- عيساوي عبد القادر، القراءة البنوية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، س. بلعباس، الجزائر، 2008، ص ص 31-32.

للأسلوبية البنوية مفاهيم تتحكم فيها هي: البنية، اللغة والكلام، الوظائف اللغوية الست الوحدات الصّوتيّة المميزة، القيمة الأخلاقية، الرؤيتان: "الآنية والزمانية، وأيضاً محور التأليف والاختيار".

8) الحداثة Modernism:

هي ظاهرة غربية انطلقت من أوروبا مع الثورة الفرنسية سنة 1789، ويقصد بها التغيير في النّظام السّياسي من النظام الملكي إلى الديمقراطي الذي يقوم على سلطة الشعب والمجالس الممثلة للشعب، واعتماد اللّيبرالية نظاماً اقتصادياً، والمساواة بين الجنسين على الصّعيد الاجتماعي، وإلزامية التّعليم للأطفال، والانتقال من نموذج الجماعات والطوائف الدينية المتحاربة إلى المواطن لا ابن الطائفة أو الدين، وتذويب الطوائف والأديان في بوتقة مدنية علمانية واحدة لا تميّز فيها على أساسٍ عرقي أو ديني، وبهذا تكون علاقة المواطن بالدّولة لا بسلطةٍ أخرى[1].

9) الإيديولوجية Ideology:

من أغنى وأعقد المفاهيم الاجتماعية، ولعلّ أبرز منظّرٍ لها هو "كارل مانهايم Karl Manheim" في ما يعرف بعلم الاجتماع المعرفي، ولها مفهومان خاص وشامل، وتقابلها [الطوباوية]. والإيديولوجية هي نظام من الأفكار والتصورات المرتبطة أساساً بطبقةٍ مسيطرةٍ، تعمل وفق مسار يخدم الطبقة الحاكمة ليبرز هيمنتها وتسلطها بغية الإبقاء على النظام في صورٍ من العقلانية والمنطقية، وفق نمطٍ تقليدي يميل إلى المحافظة على الوضعِ القائمِ والدّفاع عنه، وأيضاً هي ذهنية الفئات الاجتماعية إبان تحجّرها في مصالحها واستلامها زمام السلطة. أما "الطّوباوية" فهي فكر الطبقات المحكومة المتشبعة بالتلقائية والبساطةِ والطّيبة الساذجةِ، فترى بذلكَ في إيديولوجية

[1]– عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الوعي للنشر، الجزائر، ط2، 2012، ص 12 وما بعدها.

الطبقة الحاكمة النّزعة النفعية والبراغماتية، فيجب التخلص منها على أساس من النظرة الثورية للواقع قصد تغييره[1].

في حين أنّ هناك من يقابل "الإيديولوجيا" "لرؤيا العالم" انطلاقاً من الوعي التاريخي مثل "لوسيان قولدمان" الذي يقابلها لمصطلح الوعي الجماعي أي مجموع التطلعات والعواطف والأفكار التي توحد أفراد المجموعة أو الطبقة بمواجهةِ مجموعاتٍ أخرى هذه الوحدة المنبثقة من فعاليات الوعي الجماعي في تماسكه وتشابك عناصره.

10) الماركسية Marxism:

منظومة من الآراءِ الفلسفيةِ والاقتصادية والاجتماعية والسياسية، التي تشكل رؤية العالم. تأسست على يدي [ماركس وانجلز] وساهم "لينين" بقسط في تطويرها. ظهرت "الماركسية" في أواسط القرن التاسع عشر أما على الصعيد النظري، فقد ظهرت على أرضية المعالجة النقدية لإنجازات الفلسفة الكلاسيكية الألمانية والاقتصاد السياسي الانجليزي، والاشتراكية الطوباوية الفرنسية، أما مكونات الماركسية المترابطة عضوياً فهي المادية الجدلية والمادية والتاريخية، والاقتصاد السياسي، والشيوعية العلمية، وهي تتميز عن النظريات الاجتماعية السالفة بأنها لا تفسر العالم علمياً فحسب، بل وتبين شروط وسبل ووسائط تحويره[2].

وقد طبق "ماركس وانجلز" مبادئ الفهم المادي للتاريخ في دراسة المجتمع الرأسمالي فوضعا الاقتصاد السياسي العلمي، الذي كشف عن طبيعة الاستغلال الرأسمالي، وبرهنا على ضرورة الانتقال إلى الاشتراكية، الذي لا يتم بصورة عفوية آلية، وإنما نتيجة صراع الطبقة العاملة، التي تقوم رسالتها التاريخية في الاستيلاء الثّوري على السلطة وإقامة ديكتاتورية البروليتاريا التي تهدف إلى تصفية استغلال الإنسان للإنسان.

---

[1]- ينظر: عمر عيلان، مقال [الإيديولوجيا والنص الأدبي]، أعمال ملتقى "الأدبي والإيديولوجي في رواية التسعينيات"، معهد اللغة العربية وآدابها، أفريل 2008، سعيدة، الجزائر، ص ص 15- 16.

[2]- ينظر: عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، المرجع السابق، ص ص 360- 361.

الفصل الأوّل

الشعرية بين الأصول والمفاهيم والعلاقات

الفصل الأول: الشعرية بين الأصول والمفاهيم والعلاقات.

أولا– الأصول المعرفية للشعرية في النقد الغربي.

- تمهيد.
1- الشعرية في المفهوم الأفلاطوني.
2- الشعرية في المفهوم الأرسطي.
3- الشعرية عند كاسيوس لنجينوس.
4- الشعرية عند دونالد أستوفر.

ثانيا– مفاهيم الشعرية الحديثة.

- تمهيد.
1- نظرية التواصل عند سوسير.
2- الشعرية عند رومان جاكبسون.
3- الشعرية عند جون كوهين.
4- الشعرية عند جيرار جنيت.
5- الشعرية عند تزفتان تودوروف.

ثالثا– علاقات الشعرية بالمناهج النقدية الحديثة

1- الشعرية اللسانية.
2- الشعرية الأسلوبية.
3- الشعرية البلاغية.
4- الشعرية السيميائية.
5- الشعرية السردية.

أولا– الأصول المعرفية للشعرية في النقد الغربي.

- تمهيد.

1. الشعرية في المفهوم الأفلاطوني.
2. الشعرية في المفهوم الأرسطي.
3. الشعرية عند كاسيوس لنجينوس.
4. الشعرية عند دونالد أستوفر.

لتأسيس مرجعية تاريخية، ولتحديد الأصول المعرفية للشعرية ينبغي العودة إلى منابع الشعرية أو النظرية الشعرية عند الغرب واليونان تحديداً، وتبرير هذه الخطوة المنهجية يكون لاعتبارين هو أنّ "الشعرية poétique" كمصطلح ظهر في أكناف الثقافة والنقد الغربي. أمّا الاعتبار الثاني أي البحث عن أصول الشعرية في التراث اليوناني، فهذا راجع إلى أنّ الشعر اليوناني بكل خصائصه مثل المرجع والملهم الأساسي، لميلاد ونضج الشعرية الحديثة كما عرفت عند النقاد الغربيين الذين اشتغلوا في هذا المجال*.

سنناقش في هذا الفصل قضايا وآراء حول الشعر اليوناني وقوانينه، أبرزها مفهومي "المحاكاة والتطهير".

أولاً: الأصول المعرفية للشعرية في النقد الغربي.

1- الشعرية في المفهوم الأفلاطوني.

لقد كان موقف "أفلاطون" من الشّعر والشعراء صارماً حيث شنّ حملةً رأى فيها ضرورة ابتعاد الشّعر عن عالم المثلِ، وعن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة، فهو يرى في الشعر إلهاماً غير صادر عن العقل بل هو ذو مصدر إلاهي وتفسير ذلك أن الإله يفقد شعوره فيصبح واسطة وكأنّه هو الذي يتحدث كما أنه يقرن الفضيلة بالشعر ويعتبرها إلهاماً، وهذا ما دفعه إلى تصنيف الشعراء في المرتبة السادسة مع الرّسامين[1]، ويضيف أيضاً أن الشعراء يعكسون خيالات الأشياء لا جوهرها،

* – هناك قضية أخرى مثلت محور نقاشٍ لدى بعض النقاد هي قضية "الأسبقية" أو كما يسميها البعض قضية "التأثير والتأثر"، أي علاقة الشعرية والنقدين اليوناني والعربي، لأنّ ما هو شائع تأثر النقاد والبلاغيين العرب القدامى بالثقافة اليونانية وإتباعها، وبالتالي إسقاط الإبداعية عند العرب.

سنخصّص مبحثاً أو تمهيداً في بداية الفصل الثاني الذي يتناول موضوع "الشعرية عند العرب" نحاول من خلاله مناقشة هذه القضية.

[1] – أحمد الميناوي، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، ط1، 2010، دمشق- سوريا، ص 174.

والفنّ في أصله ابتعاد عن الحقيقة لأنّه يحاكي العالم المحسوس[1]، وقد فضّل "أفلاطون" الشّعر الغنائي لأنه يمجّد الأبطال ثم بعده يأتي الشّعر الملحمي ثم المأساة وبعدها الملهاة.

ويذكر أثناء حديثه أيضاً القصص الأسطورية ويشير إلى (الإلياذة والأوديسية) وهما شكلان مطوّلان من أشكال القصيدة الشعرية اليونانية، فيرى أنّهما يروّجان لقصصٍ غير حقيقية ممّا يؤدّي إلى إفساد عقول الأطفال وإدخال الرّعب إلى قلوبهم[2].

المحاكاة عند أفلاطون:

يعتبر "أفلاطون" أنّ كل واقع محسوسٍ هو ظلٌّ لعالمٍ آخر أسمى وأرفع هو عالم المثل، إذ يقدم في كتابه "الجمهورية" مثالاً يفسّر فيه علاقة الواقع بعالم المثل فيشبّه إدراك الناس للأشياء بإدراك أناسٍ سُجنوا داخل كهفٍ، منذ ولادتهم لا يرون النّور إلا عبر فتحةٍ تتوهّج أمامها النّار، وعليه فهم لا يرون إلا ظلال النار على الجدران فيحسّونها حقيقةً، أما حين يغادرون الكهف تتبيّن لهم حقائق الأشياء في العالم المثالي[3].

تعقيباً على قصة "أصحاب الكهف" يهدف "أفلاطون" إلى القول بأنّ المحاكاة بعيدة عن الحقيقة، بل هي فنّ يحاكي المظاهر وكذا تفسير حقائق الوجود، فالشعراء في عالمهم المحاكي يتصلون بعالمٍ مضلّلٍ لحواسهم، وهذا ما دفعه لطردهم من جمهوريته هم والفنانون، إذ يعتبر الفنّان الذي يحاكي ظاهر العالم الحسي (المثل) سيضعُ الفنّ في المراتب الأخيرة أدنى وأقل من الواقع.

[1] – أحمد الميناوي، المرجع السابق، ص ص 174- 175.

[2] – المرجع نفسه، ص 175.

[3] – ينظر: عبد الرحمن وهابي، القراءة العربية لكتاب فنّ الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2011، ص 125.

أمّا عن الأخلاق فقد استنكر "أفلاطون" على الشعراء إفسادهم أخلاق الناس ونشر الرّذيلة، ووصفهم الآلهة بما لا يليق بها، وبناءً على هذا قام بحذف أبياتٍ كثيرة من الإلياذة والأوديسا، كما أنّه عاتب وانتقد "هوميروس" على ذلك.

ويضيف "أفلاطون" في حديثه عن العالم أنّ هناك عالمين الأوّل: عالمٌ حسيٌّ المشاهد، وهو دائم التغيير، صعبُ الإدراك لا نسميه موجود، فهو ظلٌّ وخيال للموجود الحقيقي.

والثاني: عالم المجرّدات (أصل للعالم الحسّي)، صيغت على شاكلته الموجودات كلّها، ويسمّى عالم المثل (إنسانية الإنسان، حيوانية الحيوان، ككلّ شيءٍ مثال)[1].

2- الشعرية في المفهوم الأرسطي:

للحديث عن مفهوم الشعر عند "أرسطو" يجب الوقوف عند كتابين مهمين الأوّل (كتاب فنّ الشّعر) والثاني (كتاب الخطابة)، واللذان سعى من خلالهما إلى هدفٍ واضح هو صنع الشاعر الجيّد والخطيب البارع، وذلك بصياغة القواعد للأنواع الشعرية والأنموذج الخطابي المميّز، وقد أكّد "أرسطو" من خلال هذه القواعد التي استنتجها أنها تبتعد عن الجزم لأنها ليست حقائق رياضية[2].

اعتبر كتاب "فن السعر" لأرسطو أهم دراسة نقدية خصبة اهتمت بماهية الأدب وفوائده، بالرغم من كتابته في القرن الرابع قبل الميلاد، إلاّ أنّه لا يزال يعتبر أساساً لأي بحثٍ في موضوع الشعرية. لقد استقى "أرسطو" معارفه ومفاهيمه من حضارته اليونانية التي تعتبر أصل الحضارة الغربية، فقد سبق مرحلة "أرسطو" أي في القرن الثالث قبل الميلاد (سقراط وأفلاطون) وغيرهم من الكتاب والخطباء والمؤرخين الذين تأثر بهم أرسطو حتى أصبح بذلك المثال الأول الذي يجب الاقتداء به[3].

[1] – عبد الرحيم الوهابي، المرجع السابق، ص 152.

[2] – عبد القادر زروقي، الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2015، ص 16.

[3] – ينظر: ديفيد دينش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف، دار صادر، بيروت، 1967.

تضمن كتاب "فن الشعر" قضايا عديدة مثلت نظرية الشعر الموضوعي والملحمي والدرامي، وقد أجمع معظم النقاد الدّارسين والمهتمين بمجال الشعرية خاصة المحدثين أن "أرسطو" في الواقع لم يعطي مفهوماً واضحاً للشعر بل اهتم أكثر بوضع الأسس النظرية للملحمة والدراما وخصائصها من حيث البناء الشكلي والوظائف. أما حديثه عن الشعر فقد شمل البواعث والدوافع التي تسبقه أي حديثه كان مركزا عن ما يدفع الشاعر إلى المحاكاة. أما عن خطته في كتاب "فن الشعر" فقد ضمّنه ستاً وعشرين فصلاً شملت أجزاءً مختلفةً [1]:

الأنواع الرئيسية لشعر المحاكاة.

- التراجيديا وقواعد بنائها.
- قواعد بناء الملحمة.
- تعداد قواعد ونواحي النقد التي توجّه إلى الملحمة.
- الموازنة بين الملحمة والتراجيديا (المأساة).

كذلك اهتم "أرسطو" بالمحاكاة لعنصر مهمٍّ في الشعر لأنه قادر على محاكاة المواقف الإنسانية والوقائع، والمحاكاة عنده تتخذ مفهوماً مزدوجاً محاكاة في نطاق الطبيعة للأشياء والأفعال الإنسانية ومحاكاة خارج نطاق الطبيعة (الخيالي)[2].

المحاكاة عند أرسطو:

استطاع "أرسطو" في كتابه "فن الشعر" عرض الشّعر ليكون أعلى شكلٍ للفنّ المنتج، وأبرز قدرة الشعر على محاكاة الوقائع الإنسانية، كما رأى أنّ الشعر أكثر صرامة وفلسفة من التاريخ[3]، وأنّه

[1] – عبد القادر زروقي، المرجع السابق، ص 17.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 21.

[3] – نقلا عن عبد الرحمن وهابي، المرجع السابق، ص 127.

صناعة كصناعة العزف بالنّاي والقيتارة فهذه كلّها محاكاة والاختلاف قائم في طريقة محاكاتها (الوسائل والمواضيع والأساليب)، فمن الوسائل المحاكاة بالألوان والرسوم (التصوير)، وبالصوت تكون بالعزف والإيقاع واختيار اللغة المناسبة والانسجام، أمّا الموضوع فكلّ المحاكيات تحاكي أفعالاً على اختلاف أنواعها.

لم يحدّد "أرسطو" مفهوماً دقيقاً للمحاكاة ما أدّى إلى ظهور تأويلات كثيرة ومتنوعة أهمها: أنّ المحاكاة تصوير للمواقف الإنسانية، فمثلاً الشعراء والرّسامون يصوّرون الناس أفضل من الواقع والبعض أسوأ والبعض كما هو في واقعه.

لا ينطلق "أرسطو" من عالم المثل على خلاف "أفلاطون"، ولأنّ المحاكاة اتجاه نحو الطبيعة فهي تقترب من الحقيقة، وتبقى على درجة منها، ويتضح مفهومها أكثر من خلال تحديده لمفهوم المأساة التي يصفها: « أنها محاكاة فعلٍ نبيلٍ تامٍّ لها طول معلوم بلغةٍ مزودة بألوانٍ من التزيين تختلف وفقاً لاختلاف الأجزاء، وهذه المحاكاة تتم بواسطة أشخاص يفعلون، لا بواسطة الحكاية، وتثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التّطهير من هذه الانفعالات»[1].

المحاكاة تسعى إلى تصوير المواقف الإنسانية ما يجعلها بعيدة عن النقل الحرفي للواقع، فالشعراء منهم من يحاكي عن طريق القصص، أو يحكي عن نفسه، أو يحاكي الأشخاص وهم يفعلون ويربط ذلك بالشعر الملحمي والشعر الدرامي، فالشاعر في رأي "أرسطو" لا يتجاوز الواقع بل هو يعبّر عن رؤية ذاتية بوصفه خلقاً سعيداً أو شقياً، كقوله – أي أرسطو-: « أنّ سوفقليس كان يقول أنّه يصوّر الناس كما يجب أن يكونوا، بينما يوريفيدس كان يصوّرهم كما هم في الواقع»[2].

[1] – نقلا عن حسن ناظم، مفاهيم الشعرية،المرجع السابق، ص 21.

[2] – نقلا عن مسلم حسن مسلم، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، البصرة/ العراق، ط1، 2013، ص ص 26- 27.

ويشترط "أرسطو" لهذه المحاكاة الشعرية عدة خصائص فاللغة يجب أن تكون واضحة وغير مبتذلة والألفاظ بسيطة ومألوفة، إضافة إلى استعمال المجاز في الشعر والنثر فهو يراه نقل اسم يدل على شيءٍ إلى شيءٍ آخر، واستعمال التمثيل في الشعر عن طريق علاقة المشابهة بين شيئين كتشبيه الحياة بالفصول الأربعة أو اختراع اسم كما في المأساة التي لا تحاكي الناس بل الأفعال والحياة والسعادة والشقاوة من نتائج الفعل[1]. وبالتركيز على الشعر يرى "أرسطو" في الشاعر صانع حكايات وخرافات أكثر منه صانع أشعار، فعظمة الشعر وتجليه يحدّدها أمران: المحاكاة والحكاية، فإن تراجعت إحداهما تراجعت الأخرى.

وقد أقصى "أرسطو" الشعر الغنائي من رؤيته ونظريته الشعرية، لأنّه لا تستعمل فيه الدراما القائمة على الأفعال، كما تغيب فيه المحاكاة والتي تستمد من الحكاية، إضافةً إلى أنه لا يهدف إلى تصوير الأخلاق.

مفهوم التطهير Catharsis عند أرسطو:

لم يعط "أرسطو" مفهوماً دقيقاً للتطهير في كتابه "فنّ الشعر"، بل اكتفى بقوله أنّ المأساة تثير الرحمة والخوف، فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات. فالتطهير له علاقة بمعنى الرحمة والخوف وإثارتهما، وهذا ما يجعل النفس تتطهّر من الانفعالات الضّارة وينقّيها ويزرع فيها الاعتدال العاطفي وبالتالي فهو علاج للشر فينبغي معالجة الشرّ بالشّر[2].

الخرافة عند أرسطو:

الخرافة عنده تعني الحكاية أي مجموع الأفعال التي تدور حول موضوع واحدٍ، وهي نوعان الخرافة البسيطة والمركبة، وتعتمد الخرافة أساساً على وحدة الأفعال وتركيبها، كما تكون الأحداث فيها

[1] – عبد الرحمن وهابي، المرجع السابق، ص 127.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 143- 144.

متعاقبة فالفعل يكون له بداية ووسط ونهاية. تعتبر الخرافة أساساً للعمل المأساوي والملحمي لأنها مجموعة من الأفعال المترابطة التي لها علاقة بالأخلاق فأحداثها التي تدور حولها، هي من تُحدّد الأشخاص أخياراً كانوا أم أشراراً، وأيضاً تحدّد مصائرهم بالشقاء أو بالسعادة[1].

الأحداث في الخرافة تتطلب التنظيم والانسجام كفعل موحد تامٍّ أو كما يعرفها البعض بالأفعال المنجزة كما ينبغي أن تلائم الموضوع باعتمادها الأسلوب السّردي. فـ"أرسطو" «يرى أن الخرافات إذا أجيد تأليفها يجب ألاّ تبدأ وألاّ تنتهي عند نقطةٍ أيّاً كانت تتخّذ آفاقاً، بل يجب أن تتفق مع المبادئ التي تم تحديها وأهمها مبدأ الضرورة والاحتمال»[2].

معايير الشعرية عند أرسطو:

امتاز الشعر القديم عامّة بتنوّعه بين التخييل الشّعري والتصديق التاريخي، فما كان خاصّا بالتّخييل* كان شعراً لقيامه عليه، وما كان تاريخياً هو ما تضمّن التصديق التاريخي وهذا لاشتماله على بعض المضامين والإحالات التي بها وقائع وشخصيات تاريخية حقيقية. فالشعر اليوناني كما ذكرنا آنفاً كان يهدف إلى التطهير من الخوف والانفعال ليس لكي يبرهن على شيءٍ مطلقٍ، بل لأنّه كان متصّلاً بالمحاكاة من أجل هدفٍ واحدٍ هو تمثيل الأفعال الإنسانية بواسطة الخيال أو الخرافة أو التطهير[3].

---

[1] – مسلم حسب حسين، المرجع السابق، ص 34.

[2] – نقلاً عن مسلم، المرجع نفسه، ص 35.

* – يتداخل مفهوم "التخييل" عند أرسطو مع مفهوم "المحاكاة" فيصبح لهما مدلول واحد، فالتخييل مصدر من باب التفعيل، ويطلق على تصور وقوع النسبة لا وقوعها من غير تردد ولا تجويزٍ وعلى قسم من الاستعارة، كذلك التخييل هو الأثر النفسي الذي يخلقه الشعر في نفس المتلقي، أي أنّ المخيلات هي قضايا يتخيل فيها فتتأثر النفس منها قبضاً وبسطاً فتنفر أو ترغب.

– للمزيد من الاطلاع، ينظر: عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لفن الشعر، ص ص 143، 144، 145.

[3] – مكلي شاملة، الحجاج في شعر النقائض، دراسة نصين لجرير والفرزدق، دار ميم للنشر، 2010، ص 13.

ما نستخلص من شعرية "أرسطو" من خلال آرائه حول الشعر اليوناني ثلاث مقومات مهمة تتوزع على ثلاث مستويات:

- **على مستوى الموضوع (أي ما يحاكي)**: رأى "أرسطو" أنّ الشعر يحاكي الناس في أفعالهم، وعلى اختلاف نوع الفعل سويّاً كان أم فوق السويّ أم دونه، ولهذا صرّح أن "الكوميديا" تمسّ الجوانب غير السامية أيّ الناس ذوو المستوى دون المتوسط، في حين تُعنى "التراجيديا" بالجوانب الرفيعة أي الناس الأخيار أصحاب المستوى الأعلى.
- **على مستوى الشكل الفنّي للشعر**: أي العروض، فقد اختصت بعض الأوزان بموضوعاتٍ وأغراضٍ دون غيرها، فالوزن السّداسي كان "للملحمة" والأيامبي كان "للرقص" و"التروخائي" كان "للعمل"، أمّا أن اللغة الشعرية فيكفي أن تكون واضحة غير مبتذلة.
- **على مستوى البناء الشعري**: رأى أن ميل الإغريق إلى الدراما جعل أسلوبهم سردياً.

وبهذا قام "أرسطو" في تركيزه المشهور بالتركيز على الحبكة والشخصيات.

3- الشعرية عند كاسيوس لنجينوس:

كتب هذا الفيلسوف والبلاغي التدمري مقالاً أسماه: "في السموّ Perihapus"، عندما كان يشغل منصب مستشار لدى الملكة "زنوبيا"، وقد كتب هذا المقال باللغة اللاتينية في روما حوالي القرن الثالث ميلادي بعد أسر ملكة "تدمر"، وقد حدد فيه أهمّ العناصر التي تكسب الشّعر صفة الأصالة الفنية، وهذا إذا ما توافقت وهي خمسة[1]:

1. **قوة صياغة المفهومات العظيمة**: يعتبر "كاسيوس" أنّ أفضل صياغة للعمل الأدبي يجب أن تتصف بالقوة في التعبير، وتكون ذات سماتٍ أسلوبية، أي أنّ الصياغة عنده تخصّ المعنى وأداة

[1] – رحمن غركان، مقومات عمود الشعر الأسلوبية في نظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق– سوريا، 2004، ص 147.

التعبير، كما يرى أنّ المعنى ينبغي أن يتّصف بالأصالة والسّمو وشكل التعبير يجب أن يتّصف أيضاً بالاستقامة الأسلوبية والقوة التعبيرية الفنيّة[1].

2. **جزالة الأسلوب**: يرى أن لها علاقة بالعنصر الأول، أي قوّة الصياغة في النصّ الشعري تعطيه صفة الجزالة.
3. **صياغة الصّور والمجازات**: يرى قوّتهم وحضورهم أنها تصدر عن روح تتّصف بالكمال والعنفوان الفنّي لها القدرة على الخلق الجمالي، حيث يقول: « إنّني أعلم حقّ العلم أن العبقرية الرّفيعة بعيدة أشدّ البعد عن الكمال، لأنّ الصّحة الدائمة تقع في خطر التفاهة، وفي السامي كما في كل أمرٍ عظيمٍ لا بدّ من وجود شيءٍ تتجاوز عنه»[2].
4. **العاطفة الملهمة المتقّدة**: أعطى هذا المعيار أهمية كبيرة بصفته قدرة إبداعية والعاطفة الملهمة في رأي "كاسيوس" بنسبة الإبداع إلى مصدر ذاتي في الإنسان، أي على الشاعر الاتّصاف بالغنائية والعواطف والوجدان، وهذه إشارة إلى أنّ كلّ ما هو سامي في الطبيعة ومقدس يبعثنا إلى التعلّق به.
5. **التأليف الرفيع الجليل**: يحصل بعد توافر العناصر السابقة، وهذا مصدره قوة إبداعية كبيرة في صياغة المفهومات، بمعنى أنّ هذا العنصر إنتاجي أكثر منه جمالي.

د. الشعرية عند دونالد إستوفر:

استطاع هذا الناقد الأمريكي في كتابه "طبيعة الشعر" أن يستنتج سبع عناصر مهمة لقراءة الشعر الغربي هي[3]:

1. **اللغة الشعرية**: يشترط "إستوفر" ثلاث عناصر في الكلمة الشعرية هي: المحتوى العقلي والإيحاء الخيالي والصوت الخالص. ويرى كذلك أنّ هذه العناصر تؤدي إلى خصوصية اللغة

[1] – رحمن غركان، المرجع السابق، ص 148.

[2] – نقلا عن المرجع نفسه، ص 149.

[3] – نفسه، ص 153 وما بعدها.

الشّعرية، حيث يترابط في هذه اللغة مستويان الصوتي والدلالي، إضافة إلى أنها فردية تمثل الذات الشاعرة فينا وتعبّر عنها بأحسن طريقةٍ.

2. **عمق التجربة:** يعني بذلك أنّ للشعر صياغة مميزة للتجارب، يمر بها الشعراء وتسهم أيضا في تعدّد الأساليب التي ترسم الظاهرة الشعرية، أما التجربة الشعرية فهي خصوصية فردية تكشف عن أصالته.
3. **أصالة العاطفة:** يرى أنّ صفاءها يسهم في بروز جمالية اللغة ومتعتها الشعرية، كما أنّ النص لا ينفصل عن الإحساس، وأنّه يحقق وجوداً فكرياً للمتلقي.
4. **السمة الحسية الملموسة:** يرى "إستوفر" أن الشّعر "حسّي concrete"، وهذا لأنّ أفكاره وعواطفه يعبر عنها بألفاظٍ حسّيةٍ.
5. **التّعقيد:** يعدّه عنصراً هاماً في طبيعة القصيدة الطويلة، وهو سمة سلوكية وعقلية عند الشعراء، كما أنّ التعقيد صفة ليست من صفات القصيدة الغنائية.
6. **نظام الكلمات:** بما أنّ الشّعر بنية تركيبية، فالإيقاع لازم فيه لإظهار تركيبه الزمني والمكاني، كما يرى أنّ الأبيات التي تحفل بالمعنى، وتتّصف بالعمق هي التي يتحقّق فيها الإيقاع الفني.
7. **البناء الشكلي:** هذا العنصر ونظام الكلمات اعتبرا من خصائص القصيدة، وقد اعتبر "كاسيوس" الشّعر "شكل shape" منتج مضمونه، وتشكيل مادته الشعرية هي الشاعر، وبهما كانت الصورة هدف الشعر، وبالتالي إنّه معيار فني على تعدّد أساليب إبداع الصورة.

من خلال هذه المعايير استطاع كلّ من "لونجيوس وإستوفر" أن يؤثرا في الشعوب الغربيّة، وذلك لما استخلصاه من نظرية "أرسطو" الشعرية، فقاما بتحديد مفهوم الشّعر وأسقطا الأشكال التقليدية للبناء الشّعري الغربي المعروف (الملحمة- المأساة- الملهاة)، وبهذا استطاعا عزل المسرح عن الشّعر، وبناءً على ذلك أخذ الشعر الغربيّ استقلاليته من قبضة ورؤية النقد القديم، وصار له أن يقدم قصائد غنائية.

ثانيا– مفاهيم الشعرية الحديثة.

- تمهيد.

1– نظرية التواصل عند سوسير وبوهلر.

2– الشعرية عند رومان جاكبسون.

3– الشعرية عند جون كوهين.

4– الشعرية عند جيرار جنيت.

5– الشعرية عند تزفتان تودوروف.

ثانياً: مفاهيم الشعرية الحديثة.

تطورت النظرية الشعرية الغربية بتطور النقد الأدبي الحديث، واتّسعت مجالاتها عبر مراحل مختلفة، إلاّ أنّها ظلت تمارس نشاطها النّظري متقاطعة مع حقولٍ معرفيّة أخرى اشتغلت على النصوص والإبداعات الأدبية كاللسانيات مثلا والأسلوبيات.

يعتقد أغلب النقاد في العصر الحديث أنّ فكرة تأسيس نظرية شعرية حديثة ترجع في أساسها إلى الشكلانيين الروس*، حيث رأوا في الأسلوبية و"الشعرية" والأدبية مصطلحات ذات مناحي جمالية، وهذا لاهتمامها بالاستعمالات الفنية للغة وأيضا التوظيف المقصود لتقنياتها. كما أنّ الأسلوبية تهدف لدراسة العمل الأدبي لإبراز الظاهرة الجمالية[1]، فاهتمت بمحاور خاصة في النص الشعري كالفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، الأصوات، التراكيب اللغوية، التواصل... كلّ هذه المحاور وغيرها جعلت العلاقات تتطور بين "الشعرية والأسلوبية" فصار مجالهما واحد أي البحث عن الصفات الجمالية للنص الأدبي على مستوياتٍ مختلفةٍ.

* – تزامن ظهور الشكلانية مع قيام الثورة البلشفية سنة 1917 في الاتحاد السوفياتي سابقاً، وهي الثورة الاشتراكية المعروفة في مطلع العشرينات، قامت هذه الحركة الأدبية إثر اجتماعين الأول في موسكو والثاني في بيترسبورغ، حاول أصحابها البحث عن أشكال جديدة من الدراسة الأدبية، ركزت هذه الحركة على أمرين هما: التشديد على الأثر الأدبي وأجزائه المكونة والإلحاح على استقلالية علم الأدب، كذلك البحث عن أدبية الأدب بعيداً عن المؤثرات الخارجية وأيضا الابتعاد عن الخيال.
أما إيديولوجياً، فقد تضارب فكرهم مع الفكر السياسي للاتحاد السوفياتي فكان همّهم الأول إخراج الأدب من مفهوم الإيديولوجي، لكن في الأخير غلبة الدولة على العلم فقد عمل "جوزيف ستالين" على إخمادهم، ما اضطرّ بعضهم للفرار من البلاد لتنتهي الشكلانية وتعود مرّة أخرى بقوة في أواخر العشرينات وتشمل أوروبا الغربية وأمريكا والعالم العربي. وقد نتج عنها ميلاد النظريات الحديثة مثل (علم الشعرية، علم اللسانيات، السردية، السموطيقا)، والشكلانية هي نفسها "الأوبوياز" أسسها طلاب متمردون أمثال (بوسلاييف، ياكبسون، شلوفسكي...).

[1] – فكتور إيرليخ، الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2000، ص 14.

وهناك من رأى أنّ أصول "الشعرية" ترجع إلى منابع أخرى، وقد جاءوا بهذه الآراء انطلاقاً من علاقة الشعرية بالمعارف الأخرى سعياً منهم لتأسيس منهج عامٍّ ومفهومٍ شاملٍ للنظرية الشعرية، فقال بعضهم: « أنّ الشّعرية وليدة اللسانيات» وقال آخرون: « أنّ لها علاقة بالبلاغة القديمة»... كلّ هذه الاختلافات والرؤى وصلت بالشعرية ''poétique'' الحديثة إلى مفترق طرقٍ، فصارت الشعرية شعريات.

هذا التقاطع الكثيف والمتنوع بين الشعرية والحقول المعرفية واللغوية يجعلها مفهوماً شاملاً وغير دقيق، لذا على المهتمين بهذا المجال محاولة رصد الشعرية ضمن مجالات اللسانيات والأسلوبيات والبلاغة... عند نقاد مثلوا هذه الاتجاهات وعملوا واهتموا بإقامة علمٍ للشعر أمثال: "جاكبسون وكوهن"، أو بحثوا في وضع علم للأدب سعياً منهم لتحديد أدوات الشعرية والبحث في قوانين الخطاب الأدبي كـ"تودوروف". من هنا اتصفت النظرية الشعرية بصبغة "الموضوعية objective" أي ضرورة وصفها للنّص وصفاً صحيحاً وذلك باستبعاد المؤلف والاهتمام بالموضوع الأساسي أي الخطاب الأدبي.

إنّ اتّصاف النّظرية الشعرية الحديثة بالاتساع والشمولية خلق لها علاقاتٍ مختلفةٍ مع عدة مناهج نقدية حديثة، وبالتالي صعّب من مهمة ضبط مفهومها ضبطاً دقيقاً، فاللساني يعرفها من منظور اللسانيات، وكذلك يفعل البلاغي والأسلوبي... كما ارتبطت الشعرية بمكوناتٍ أخرى "كالمواقف الفكرية والتجارب والعقائد الإيديولوجية ورؤيا العالم، وبالتالي أصبح مفهومها فضفاضاً واسعاً.

انطلاقاً من علاقة الشعرية بالمناهج النقدية المختلفة* سنقف عند بعض المحطات التي اهتمت بهذا المجال أي اللغوي والنقدي، ونحاول التنقيب عن هذا المفهوم أو نظرية الشعر منذ بداياتها الأولى،

* – سنخصّص مبحثاً في نهاية الفصل الأول يكون فيه الحديث عن علاقة الشعرية بالمناهج النقدية الحديثة (اللسانيات– السيميائيات– السردية– البلاغة...).

منذ "دي سوسير" ونظريته اللسانية و"رومان جاكبسون" ونظريته التواصلية، وأيضا "جون كوهن وقضية الانزياح"، بالإضافة إلى أعلام ونقاد ساهموا بإثارة قضايا عديدة عملت على تحديد معالم النظرية الشعرية الحديثة.

الشعرية ''poétique'' في مفهومها الشائع هي محاولة وضع نظرية عامة ومحايثة للأدب بوصفه فنّاً لفظياً، حيث أنها تعمل على استنباط القوانين التي يتوجه بموجبها الخطاب اللغوي وجهةً أدبية ، فهي إذن تشخّص القوانين الأدبية في أيّ خطابٍ لغويّ وبغضّ النظر عن اختلاف اللغات[1]. والشعرية أيضا عبارة عن مقترحات نظرية واصفةٍ، أو هي المبادئ الجمالية التي توجّه كاتباً في عمله بمعنى أدق هي اختيار يتبناه كاتبٌ ما[2].

أيضاً هناك من يرى أنها تلك القواعد المتبناة من قبل مدرسةٍ ما، فهي تسعى لتكوين نظرية داخلية للأدب تهتم بمقولات الأنواع الأدبية وتحاول استيعابها انطلاقاً من قواعدٍ علمية، تهدف إلى إكساب الإبداع الأدبي صبغة العلمية مثل: "شعرية تودوروف، شعرية جنيت". يقول جيرار جنيت عن الشعرية: « ليس النص موضوع الشعرية بل هو جامع النّص، أي مجموع النّص بمعنى الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نصٍّ على حدى، ومن بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، صيغ التعبيرات، الأجناس الأدبية»[3].

لا تهدف الشعرية أثناء دراستها للأدب بوصفه تصويراً لحياة الأدباء أو بيئاتهم وعصورهم، بل تركّز على الخصائص التي تجعله أدباً، وهي بذلك تتجاوز المناهج التاريخية والاجتماعية والنفسية إلى

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص ص 9- 10.

[2] – جمال بوطيب، النص والمدار، سردية الشعر وشعرية السّرد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، شارع الجامعة، الأردن، ط1، 2013، ص 11.

[3] – نقلا عن نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب (دراسة في النقد العربي الحديث- تحليل الخطاب الشعري والسردي)، الجزء الثاني، دار هومة، الجزائر، 2010، ص 37.

البحث في نظام النّص وأسلوبه وطبيعة العلاقة القائمة بين وحدات بنيته الداخلية. جاءت الشعرية لتستكمل النقص الذي ظهر في الأسلوبية، فهي لا تقف عند الحاضر والظاهر في لغة الإبداع، وإنما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفيّ وضمني، والشعرية تشمل الأسلوبية لتصبح إحدى مجالاتها، لكن الشعرية لا بالمتلقي ولا السياق، فكلاهما يبحث عن صفة الجمالية، إلاّ أن الشعرية تحتاج إلى التأويلية عكس الأسلوبية.

يعتبر بعض النقاد الآخرين أنّ الشعرية وليدة اللسانيات، لكن الواقع أنها تعتمد اللسانيات كأداة منهجية خاصّة في مقارنتها للنصوص الأدبية في جانبها اللغوي، ولعلّ الفرق بينهما هو أنّ: الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة، أمّا اللّسانيات فتعنى بالقضايا اللغوية عامة، وقد سميّ هذا التقاطع بـ"الشعرية اللّسانية" ومثّلها كلّ من: "جاكبسون، ليفين، ميشال أريفي". فالشعرية موضوعها الخطاب واللسانيات موضوعها اللغة ولكنهما غالبا ما يعتمدان على المفاهيم نفسها، وهذا ما يدرجهما تحت إطار "السيموطيقا" حيث يكون الموضوع الأنظمة الدالة كلّها[1]. أمّا عن إستراتيجية الشعرية في كشفها عن القوانين المتعلقة بالنص الأدبي فهي تتم عبر مرحلتين[2]:

1. الاكتشاف واستمرار القوانين واستخدامها كأولية لدراسة النصوص.
2. التركيز على ثنائية الأدب والكلام الأدبي، كما أنها لا تعزل الجملة الأدبية أثناء معالجتها لأنها ترى: أنّها مرتبطة بالجمل الأدبية الأخرى.

للشعرية علاقة بالبلاغة والسيميائيات ما أفرز علوماً أخرى كالبلاغة الجديدة، وقد جرى هنا الالتقاء باشتراكهما في مباحث مختلفة "كالأصوات والتراكيب والتضاد والتشابه والتماثل"... الخ.

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص ص 72- 73.

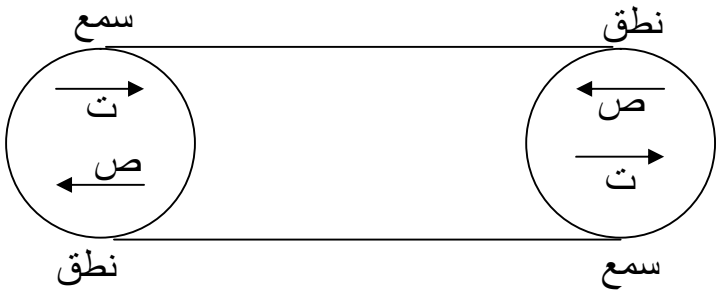
[2] – المرجع نفسه، ص ص 69- 70.

كما سعت الشعرية أيضا إلى إدماج القضية البلاغية في النظام السيميائي وأبرز من مثّلها الشعرية السيميائية "لوتمان" والشعرية البلاغية "كوهن".

الخوض في مفاهيم الشعرية وعلاقاتها محفوف بمخاطر كثيرة قد تؤدي بصاحبها إلى العمومية والتعسّف. لذا سنحاول الاختصار والعودة إلى منابع الشعرية عند علماء اللغة والنقاد والمشتغلين في هذا المجال.

1- نظرية التواصل عند سوسير وبوهلر:

إنّ أول من عالج نظرية التواصل هو "فردينان دي سوسير" (1857- 1913)، حيث استطاع أن يدرسها في أصلها البيولوجي والفيزيائي، حيث رأى انطلاق الدّارة في دماغ المتحاورين تتم بترابط وقائع الضمير التصوّرات (concepts) مع تمثيلات العلامة الألسنية، وأقرّ أيضا بوجود تداخلٍ بين المجال النفسي للباثّ (l'émetteur) مع جانبه الفيزيولوجي وهذا يتم في مركزه الدماغي المسؤول عن عملية التخاطب اللفظي[1]. فالدماغ ينقل إلى أعضاء النطق الذبذبات الملازمة للصورة، ثم بعدها تنتشر الموجات الصوتيّة من فم المتحدِّث (أ) إلى أذن المتحدِّث (ب) وهذه عملية فيزيائية ثم تستمر الدّارة في الاتجاه المعاكس أي من المتحدث (ب) إلى المتحدث (أ). والمخطط الآتي يوضّح عملية التواصل كما حددها "سوسير"[2]:



[1] - الطّاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية – مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون، منشورات دار الاختلاف، الجزائر، ط1، 2010، ص 17.

[2] - نقلا عن الطاهر بومزبر، المرجع نفسه، ص 18.

اعتبر "سوسير" الأب الحقيقي للسانيات الحديثة والمؤسس الفعلي لها، لأنّه استطاع أن يوضّح اختصاصاتها ومناهجها وحدودها، وأيضاً وضع الأسس اللازمة للتحليل اللغوي، فركّز على وصف اللغات لكي يصل إلى كليات مشتركةٍ بين اللغات انطلاقاً من مفاهيم أساسية هي (اللغة– النظام– البنية)[1].

- **اللّغة:** انطلق "سوسير" من سؤال هو: ما اللغة؟، وينبغي التمييز بينها وبين اللسان، فهي جزءٌ منه، كما أنها عبارة عن نتاجٍ جماعي.

  اللغة ليست هي اللسان بل هي تواضع بشري.

  اللغة مؤسسة اجتماعية وهي قائمة بذاتها كما أنها أداة تواصلٍ.

- **البنية:** يجب اتخاذ اللغة كمعيار لظواهر لغوية أخرى، أي ما اصطلح عليه باللسانيات الداخلية (أي مستويات بنية اللغة). المظاهر الصّوتية والصرفية والنحوية والدلالية[2].
- **النّظام:** لا قيمة للغة إلا من خلال العلاقات الموجودة بين مكوناتها، والنظام هو مجموع القوانين التي تقوم عليها هذه العلاقات بين المفردات والتراكيب، كما أنّ "سوسير" لكي يوضح رؤيته اللسانية أكثر فكّر في مجموعةٍ من المسائل اللسانية المتعارضة (اللسان والكلام)، (الدال والمدلول)، (التزامن والتزمن)، (الاستدلال والتوزيع)[3].

نظرية التواصل عند كارل بوهلر:

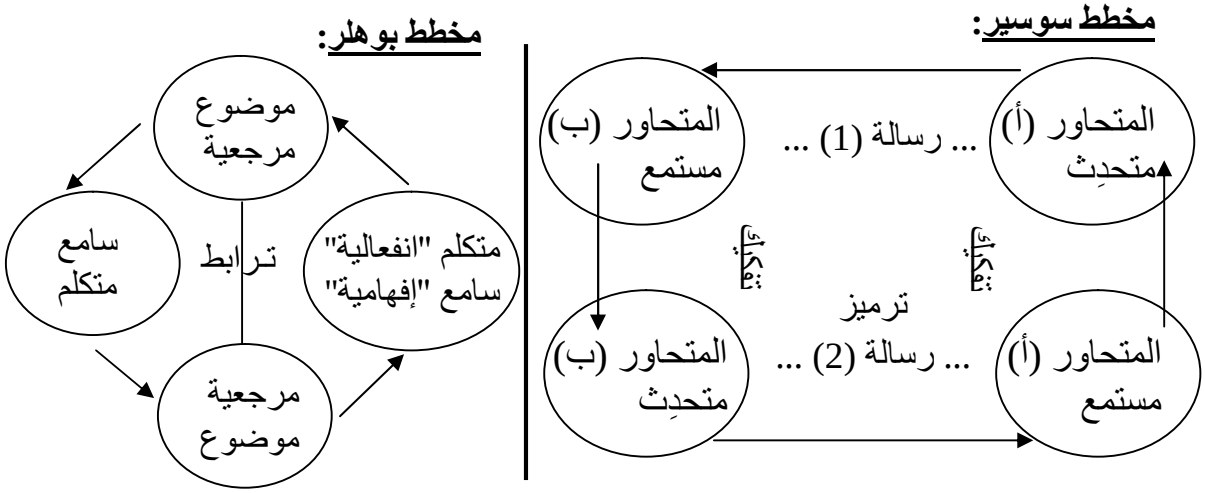
يعتمد ثلاث قمم في دراسته الكلامية عكس "سوسير" الذي يعتمد أربعة، ف"بوهلر" قد احتفظ بضمير المتكلم أي المرسِل وضمير المخاطَب أي المرسَل إليه، وضمير الغائب أي شخص ما،

[1] – خليفة بوجادي، اللسانيات النظرية (دروس وتطبيقات)، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2010، ص 29.

[2] – المرجع نفسه، ص 31.

[3] – نفسه، ص ص 33– 34.

وقد تولّد عنها ثلاث وظائف: انفعالية (المتكلم)، وإفهامية (المخاطب)، ومرجعية (الغائب)، والمخطط الآتي يفسّر كيفية التواصل عند بوهلر:



وبالعودة إلى نظرية "سوسير"، فهو يرى أيضاً أن دراسة العلاقات اللغوية هو بالضرورة دراسة للمجتمع، فاللغة في اعتقاده تقدم رؤية كاملة للعالم والمجتمع[1]. ولكي تؤدي هذه الأخيرة وظيفتها لا بدّ من التفريق بين المصطلحات التالية: "اللغة langage" التي هي نظام من الصّيغ ينتج منها اللسان، أمّا "اللسان langue" فهو نظام لغة ما يمثله الأفراد أي جملة الصيغ. فاللغة عنده ذخيرة رسّبتها الممارسة الكلامية لدى المتكلمين الذين ينتمون إلى الجماعة نفسها، ونظام نحوي قائم في عقل متكلمٍ لتلبية كلّ المقاصد والأغراضِ.

أما مفهوم "الكلام parole" عند "سوسير" هو الحديث بالفعل أو الأفعال الكلامية، لأنّ اللغة نظام خاضعٌ لجميع الألسن، واللسان بدوره لغة محدّدة مثل: اللسان العربي، اللسان الفرنسي...الخ.

[1] – محمد جاسم جبارة، مسائل الشعرية في النقد العربي– دراسة في نقد النقد، مركز دراسات الوحدة العربية، الحمراء، بيروت/ لبنان، ط1، 2013، ص ص 29– 30.

والكلام عمل فردي عكس اللّسان الذي هو عمل اجتماعي.

درس "سوسير" اللغة باعتبارها واصفةً للمجتمع واعتبرها فعالية في هذا النظام المليء بالعلاقات والروابط التي تكون أو تأتي في أشكالٍ نحوية ومعجمية إضافة إلى أشكالٍ أخرى طابعها اجتماعي تدخل في مجال "الأنثربولوجيا"[1].

يقرّ "سوسير" باعتباطية العلاقة بين الدال والمدلول، فيقسّم اللفظ إلى صوتٍ ومعنى، أي أنّ العلامة اللغوية أنها تضم صورتين: 1) "صورة صوتية sound image"، 2) "صورة ذهنية sound concept".

فالصوتية هي "الدال signifier"، والذهنية هي "المدلول signified"، وهما فكرتان مجرّدتان ليست لهما علاقة إلزامية ولا يجمعهما رابط طبيعي بل العلاقة بينهما مبنية على الاعتباط مهما اختلف اسم الشيء بين اللغات المتعددة كلفظ "شجرة" صوت يشير إلى تصورٍ، وليس إلى شجرة في الطبيعة، وعلاقة الصوت بمعناه ليست حتمية بدليل أن الشجرة بالانجليزية tree والفرنسية arbre، فالتركيز يكون على اللغة.

إنّ عرض ومناقشة نموذجي التواصل عند كلٍّ من "سوسير وبوهلر" له أهميته العلمية والمعرفية لمناقشة موضوع الشعرية خاصة عند "رومان جاكبسون" الذي سيستمد خلفيته اللسانية من أعمال "بوهلر"[2]. ف"جاكبسون" في رحلته النقدية التي حاول بها إخراج اللسانيات من مأزقها الذي قيدها وحصر عملها مع اللغة فقط باعتبارها جملة من العلامات والرموز، يقدم البديل فيعمل على دراسة "الوظيفة الشعرية fonction poétique".

[1] – جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 31.

[2] – طاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية،المرجع السابق، ص 23.

2- الشعرية عند رومان جاكبسون.

يتصدّر "رومان جاكبسون Roman Jakobson" (1896- 1982) قائمة النقاد الشكلانيين نظراً لما قدّمه من مفاهيم وإضافات علمية ودقيقة حول الشعرية، حيث يعتبر المؤسِّس الحقيقي للشعرية الحديثة poétique، أو بمعنى أصح هو أوّل من حاول تحديد مفهوم الشعرية وذلك بوضعه الأدوات الخاصة في ميدان الدراسة الشعرية، لأنّ هذه الأخيرة – أي "الشعرية"- لا يمكن أن تكون من اكتشاف ناقدٍ أو دارسٍ واحد، بل هي مجموع المخاض والنتاج النقدي والأدبي واللساني والإيديولوجي أيضاً[1]. يعود الفضل لـ"رومان جاكبسون" في توحيد الرؤية الشكلانية وتعميقها ووضعه للأسس النظرية وتطبيقها للنصوص الأدبية، فالشعرية كانت تمثل بالنسبة للشكلانيين الروس الموقف الإيديولوجي والفكر الطبيعي أو المستقبلي أي معنى ذلك قراءة جديدة للأدب.

عدّ "جاكبسون" الشعرية poétique فرعاً من فروع اللسانيات ورأى أنّها تهتمّ بقضية البنية اللسانية تماماً مثلما يهتمّ الرّسام بالبنيات الرّسمية. وبما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعريات جزءاً لا يتجزّأ من اللسانيات...[2] وقد عرّفها بأنّها « ذلك الفرع اللّساني الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، وأيضاً بالوظيفة الشعرية، ليس داخل الشعر فقط بل أيضاً خارجه...»[3].

[1] – محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 29.

[2] – رابح بوحوش، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006، ص ص 16- 17.

[3] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 90.

أمّا عن موضوع الشعرية يقول: «إنّ الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفنّ اللّغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى، وعمّا سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعلها مؤهلة لموضوع الصّدارة في الدّراسات الأدبية»[1].

يقصد "جاكبسون" أنّ الشعرية تنبع من اللغة لتصفها، وبهذا فهي لغة تحتوي اللغة وما وراءها، ورأى أيضاً أن قيمة الشعر لا تستخلص من فكر الشاعر وأحاسيسه بل من خلقه للكلمات أي أنّ الشاعر لا ينبغي أن ينتج أفكاراً بل كلمات، لأنّ عبقريته تكمن في إبداعه اللغوي الذي بني على أساس قوانين وأدوات مهمّةٍ في تميّز الشكل الفنّي ورقيّه لقوله: « إنّ اختيار الكلمات يحدث على أساس من التوازن والتماثل أو الاختلاف، وأسسٍ من الترادف والتضاد، بينما التأليف هو بناء للتعاقب لأنه يقوم على التجاوزِ»[2]. وهذا ما يسمى عند بعض النقاد بانتهاك الشاعرية* لقوانين العادة، وهذا بدوره ينتج تحويلاً للغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها – أي اللغة- عالماً آخر و ربما بديلا عن ذلك العالم.

إذن الشعرية في رأي "جاكبسون" عبارة عن خصيصةٍ علائقية، وهذا لأنها تجسّد في النّص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوناتٍ أولية سمتها الأساسية: أنّ كل علاقةٍ منها يمكن وقوعها في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، في حين هذا السياق الذي نشأت فيه هذه العلاقات سيتحوّل إلى فاعلية خرق للشعرية ومؤشراً على وجودها[3].

---

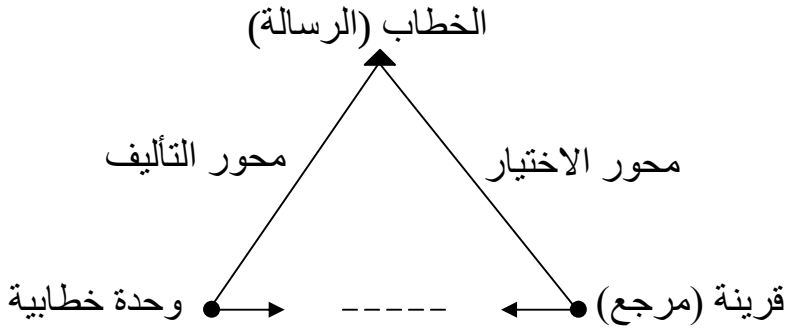
[1] – عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير- من البنيوية إلى التشريحية: نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص 20.

[2] – المرجع نفسه، ص 25.

* – تبنى هذا الرأي "عبد الله الغذامي" في كتابه "الخطيئة والتكفير"، وهو يترجم "poétique" إلى مصطلح "الشاعرية".

[3] – الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، المرجع السابق، ص ص 58- 59.

استطاع "جاكبسون" تحديد القواعد والأدوات الشعرية لنظريته، حيث رأى القاعدة العلمية الكلامية المهمة والأساسية هي "الانتقاء أو الانتخاب أو الاختيار sélection"، وأيضا "التنسيق أو الجمع أو الرصف أو الترتيب combinassion". وهذان هما النمطان الأساسيان المستعملان في الكلام، يقوم النمط الأول على قاعدة "التعادل أو التكافؤ équivalence" التشابه والتغاير، الترادف والتضاد مثل: اختيار مفردة من مجموعة أسماء متشابهة (الحياة، الدنيا، العيش...)، بينما يقوم النمط الثاني على قاعدة "التجاور contiguits" [1].



تقوم الوظيفة الشعرية عند جاكبسون بإسقاط مبدأ التعادل الموجود على محور الانتقاء (الاختيار) على محور التنسيق (التأليف)، فما يلاحظ من خلال المخطّط تقابل القرينة مع الوحدة الخطابية قبل تأثيرهما في النّص، وبعد عملية إنجاز النص يتراجع تأثير القرينة لتبقى خطاباً سياقياً، ويبقى جوهر الرسالة هو الوحدة[2]. فهو يدرس اللغة في تنوع وظائفها، فالخطاب الشعري من حيث هو رسالة هو أيضاً فعالية لغوية، لذا يجب الانطلاق من مصدره اللغوي، وعملية التواصل عنده تتم عبر ستة عوامل. فاللغة أنساق متعددة لكلٍّ منها وظيفة معيّنة تسمح بها عملية التواصل حين يبعث "المرسِل destinateur" "رسالة message" إلى "المرسَل إليه destinataire"، ولتكون العملية

[1] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013، ص 163.

[2] – طاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، المرجع السابق، ص 31؛ وينظر أيضا: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 54.

فاعلة تتطلب سياقاً أو إطاراً نصياً ''contexte'' أو مرجعاً ''référent'' تحيل عليه، وبذلك تتطلب منظومة بينهم "رموز code".

1. **المرسل Destinateur**: هو الكاتب أو المتكلّم أي مصدر الخطاب، وهو ركن أساسي وحيوي في العملية التواصلية، بحيث يعتبر الباعث الأول في إنشاء الخطاب الموجّه إلى المرسَل إليه على شكل رسالةٍ، وقد عرف عند اللسانيين بعدة مصطلحاتٍ: "الباث l'émetteur، المخاطِب، النّاقل، المتحدِّث"، ولا يمكن لأيّ وضعٍ تخاطبيٍّ أن يستغني عنه، أما القيود المتحكّمة فيه فتختلف على اختلاف الخطاب ونوعه سياسياً كان أو عادياً، كما تختلف أيضاً الأنظمة اللسانية والقيمة الإخبارية والسنن ودرجات الحمولة.
2. **المرسَل إليه Destinataire**: يقابل المرسِل في عملية التواصل أو أثناء التخاطب، ويسمى فيزيائياً بـ: المستقبِل le récepteur، ومهمته القيام بعملية التفكيك décodage لأجزاء الرسالة جملةً كانت أو نصّا.
3. **الرّسالة Message**: هي الجانب الملموس في العملية التواصلية تتجسد وتتضح فيها أفكار المرسِل، وذلك في شكل صورة سمعية أو خطيّة على حسب نوع التخاطب شفهياً كان أو مكتوباً.

وتعني عموما وحدات الإشارات المتعلقة بقواعد وتركيبات محدودة أي مضبوطة يبعثها جهاز البثّ (الإرسال) إلى جهاز الاستقبال وهذا البثّ يكون عن طريق قناةٍ حيث تستعمل هذه الأخيرة كمادة (وسيلة) للاتّصال. لا تقتصر هذه الوحدات الإشارية على شكلها أو تمظهرها اللفظي واللساني فقط، بل مفهومها عامّ في عملية التواصل يشمل إشارات الصُّم البكم، قانون المرور... الخ. أما عن تفكيك هذه الاتصالات اللسانية للرموز فيتم ذلك عن طريق انتقالٍ من الصّوت إلى المعنى، لأن العلامات اللغوية تتألف من عنصرين هامين لا يمكن الفصل بينهما (الدال والمدلول). فتفكيك الدوال (الرموز) يوصل إلى تفكيك وإدراك الجوانب الصورية (المدلولات).

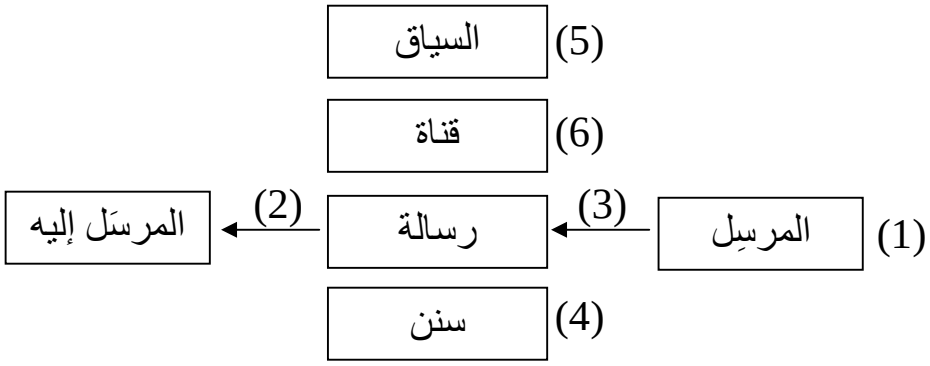
4. **السّنن Code**: له عدّة اصطلاحات لسانية، فهناك من يستعمل اللغة langue، والبعض يستعمل النظام système، بينما يسميه آخرون القدرة compétence، وكلّ هذه المفاهيم تحيل على نظام ترميزٍ مشترك un code مشتركٍ أو كلّي أو جزئي بين المرسل والمتلقي. وتمثّل السنن القانون المنظِّم للقيم الإخبارية المشتركة بين المرسِل والمرسَل إليه، فالباثّ عندما يرسل رسالة فيعمل على الترميز ثم يعود إليه، وعندما يستقبل الرسالة يفكك رموزها ليبحث عن القيمة الإخبارية التي شُحِنت بها décodage.

ونجاح العملية الإبلاغية أثناء عملية التخاطب يعتمد على نظامٍ مشتركٍ حيث لكلّ جماعة لسانية، ولكلّ متكلِّمٍ لغة موحدة، إلاّ أنّ هذه السنن الشمولية تمثل نسقاً من الأنواع السننية الفرعية في التواصل المتبادل، فكلّ لغة تشمل العديد من الأنساق المتزامنة التي يتميز كل نسق منها بوظيفة مختلفة[1]. فاللغة عند "جاكبسون" هي النظام الكلي الذي يضم أنظمة صغرى هائلة تتفرع عن هذا النظام بصورة تشبه فروع الشّجرة.

5. **السّياق Contexte**: لكلّ رسالةٍ مرجعٌ تحيل إليه وسياق قيلت فيه بحيث لا يمكن فكّ رموزها إلاّ من خلال إحالتها على الملابسات التي أنجزت فيها، وقد ركّز عليه "جاكبسون" كثيراً واعتبره عاملاً فاعلاً في الرّسالة ويسمى أيضا المرجع ''le référent''، ويشترط مع السياق اللفظ ما دعا إلى التفريق بين سياقين لفظي وغير لفظي يتضمن الموقع site أو الإطار الزماني والمكاني، وأيضاً الهدف le but، أي أهداف التواصل والتداخلات الكلامية ومراعاة المشاركين في هذه العملية أعدادهم ومميزاتهم وعلاقاتهم. أمّا السياق اللفظي فيعتبره "جاكبسون" عاملاً مرجعياً داخل العملية التواصلية، وهو القرينة بوصفها محيطاً للنّص، وبالتالي يكون السياق هو الشيء الذي توجد من خلاله الرسالة، وبعدها تتجرد عنه ليصبح مرجعاً خارجاً عن نطاق النص (سبق توضيح ذلك في المخطط السالف ذكره).

[1] – الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية ، المرجع السابق، ص 28.

6. **القناة Canal**: الرّسالة تتطلب اتصالاً أي قناة فيزيائية وتواصل فيزيولوجي بين المرسِل والمرسَل إليه ما يسمح لها بإقامة اتصالٍ والحفاظ عليه أي التأكد من سلامة الممر الذي تنتقل عبره الرسالة، والخطاطة التالية تبين عوامل التواصل التي لا يمكن الاستغناء عنها:



مخطط عوامل التواصل اللّفظي

وعن طريق هذه العوامل الستة يتحدّد نوع الوظائف اللغوية[1] التي تنتجها، حيث كلّ عاملٍ من العوامل التي سبق ذكرها يتولد عنه وظيفة لسانية تختلف عن الأخرى:

1. **الوظيفة التعبيرية La fonction expressive**: أو الوظيفة "الانفعالية Emotive" تهتم بالمرسِل وتعبّر عن موقفه اتجاه ما يتحدث عنه، فتقدم بذلك انفعالاً قد يكون صادقاً أو كاذباً كما أنها تنقل عواطف المرسِل ومواقفه سواء بطريقة النطق أو بأداة أخرى تثير الانفعال كالتأوّه والتعجّب...، وتختلف الانفعالات على حسب نوع الخطاب كتابية كانت أو منطوقة، فالمنطوقة تعتمد آليتين فيزيولوجيتين تكون في النّبر والتفخيم والجهر والتنغيم، والثانية دلالية تعرف من خلال صيغ التعجب والندبة. أما الخطابات المكتوبة فتعتمد على الآلية الدلالية لأن الجانب الفيزيولوجي يتلف عندما يتحول الخطاب من صيغة النطق إلى الكتابة.

[1] – ينظر الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، المرجع السابق، ص 35 وما بعدها؛ أيضا: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص 28.

2. **الوظيفة الإفهامية La fonction cognitive**: وقد سماها بعض اللسانيين وظيفة تأثيرية impressive، وهي عكس الإفهامية التي لها مدلول عقلي. تبرز هذه الوظيفة عندما تتجه الرسالة من المرسِل إلى المرسَل إليه، ويكون ذلك على سطح الخطاب، ويتضح تعبيرها أكثر في النداء والأمر من الوجهة التركيبية، وما يميز هذه الوظيفة أيضاً أن لها طابع لفظي يتوضح في تركيبتين بارزتين في كل اللغات وهما (الأمر والنداء). لا تقبل قيمة الوظيفة الإفهامية الإخبارية الخضوع للأحكام التقييمية لأنها تصبح كأنها أسلوب إنشائي. تكثر هذه الوظيفة في الأدب الملتزم والروايات العاطفية، أي في الآداب التي تخاطب الآخر وتحاول التأثير فيه أو إقناعه، ولهذه الوظيفة مميزات أسلوبية تطغى على الخطاب وهي: (التأثير– الإقناع– الإمتاع– الإثارة).

أ. **التأثير**: يستند على معادلة طرفين متعاكسين هما المفاجأة والتشبّع، إذ يرى "جاكبسون" بفكرة هي تولّد غير المنتظر من المنتظر والمفاجأة عنده تتشكل إذا توافرت العناصر المتضامّة، أما التشبع فهو عبارة عن عملية تكرارية تتناسب مع روعة وجمال الخطاب، فكثرة التكرارات تفقد التأثير قوّته.

ب. **الإقناع**: وهو استعمال وتوظيف الحجج المنطقية، حيث يعتمد التأثير الإقناعي على موضوع النص لا على النّصّ باستعماله وسائل الإقناع التي لا تتصف بصيغة الإكراه.

ج. **الإمتاع**: تهدف الرسالة الإمتاعية إلى إدخال النشوة والسعادة في نفس المستقبِل، فيكون الكلام عاطفياً يعمل على استرضاء المتلقي واستمالة وجدانه وأحاسيسه.

3. **الوظيفة الانتباهية La fonction phatique**: توجد بعض الأنماط اللغوية بتأثيرات خارجية تفيد المتلقي بقيم إخبارية، وتعمل للحفاظ على أجهزة الاتصال، وهذا ما أقرّ به "جاكبسون" الذي رأى أنه توجد رسائل توظف في الجوهر لإقامة التواصل وتمديده أو فصمه، وهي تُوظّف للتأكد مما إذا كانت دورة الكلام تشتغل مثل: «ألو، هل تسمعني»، فيجيب الجانب الآخر «هم، هم». وما يميز هذه الوظيفة أنها تشترك فيها الطيور الناطقة مع الكائنات

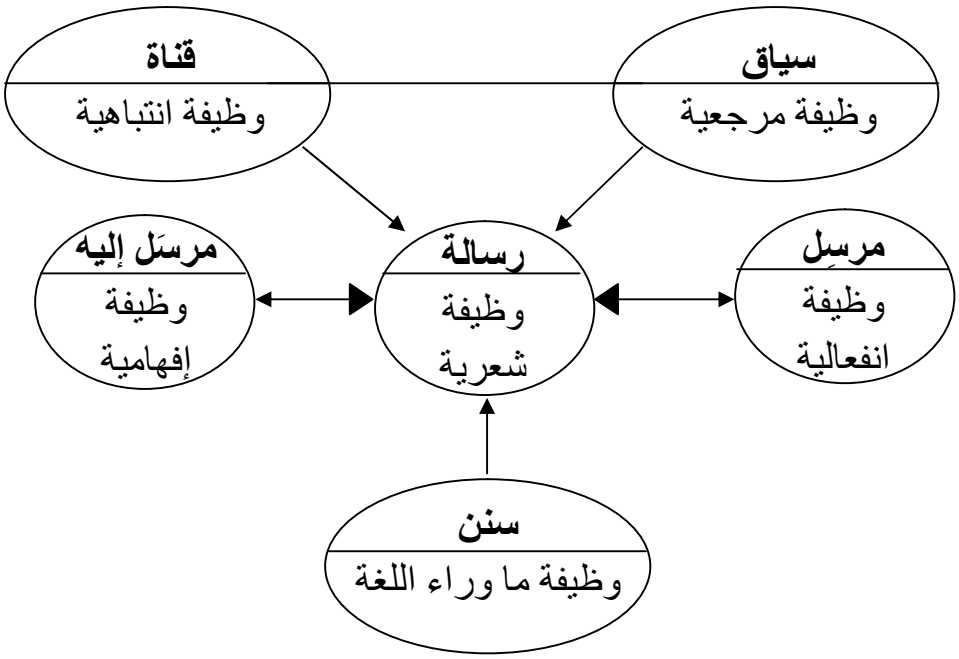
الإنسانية، وأيضاً هي أوّل وظيفة يكتسبها الأطفال، كما أنها وظيفة لا تهدف إلى التبليغ أو التساؤل بل إلى التواصل مع الآخرين[1].

4. **الوظيفة المرجعية La fonction référentielle**: هي وظيفة تعيينية dénotative، وسميت بعدة مصطلحات أخرى كالمعرفية cognitive أو معرفية استكناهية cognitive[2] خاصة بالمضمون أو المدلول، أو قد تسمى إيحائية démotive، وميزة هذه الوظيفة أنها تتواجد في جميع الرسائل، حيث تتحول اللغة في رسالة تهيمن عليها الوظيفة المرجعية إلى رموزٍ معبّرة عن أشياء، وهو ما اصطلح عليه بالتصوّر والصّورة السمعية، واللذان تمّ استبدالهما فيما بعد بمصطلح العلامة التي ترتكز على مكونين هما الدال والمدلول.
5. **وظيفة ما وراء اللغة La fonction métalinguistique**: تستعمل في حال الشّعور بعدم التأكد من الاستعمال الصحيح للسنن في العملية التخاطبية من طرف المتخاطبين، وبناءً على هذا يركّز الخطاب على السنن فيشغل وظيفة متالسانية أو وظيفة شرح مثلا: يتساءل المستمع، إنني لا أفهمك، ما الذي تريد قوله؟ ويسبّق المتكلم مثل هذه الأسئلة فيسأل: «أتفهم ما أريد قوله؟».
6. **الوظيفة الشعرية Poétique**: تحصل هذه الوظيفة من خلال التركيز على الرسالة، والشعرية علم قائم بذاته، وهو فنّ من أفانين اللّسانيات، أو كما عرّفها "جاكبسون" بأنها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص.

ويعتبر "جاكبسون" أن أيّ رسالة تكون محملة بالوظيفة الشعرية، كما أنها توجد كذلك في الفنون الأخرى كالرّسم والموسيقى.

[1] – طاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية ، المرجع السابق، ص ص 43- 44.

[2] – ينظر سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية،المرجع السابق، ص 159.



قام "جاكبسون" بدراسة تطبيقية لقصيدة "القطط أو الهررة" ''Les chats'' لصاحبها "شارل بودلير Charles Baudelaire"، وقد شاركه في هذه الدراسة عالم الأناسة "ليفي ستراوس Claude Lévi-Strauss"، قام "جاكبسون" بالتطبيق لنظريته الشعرية وركز في دراسته على المنظور اللغوي والنحوي في تحليل القصيدة خاصة مقطوعة "سونيتته الهررة". فقد أثبتت التوازنات والتطابقات والتكريرات والمقابلات بشكلٍ مقنع[1]، فأوّل خطوةٍ قام بها الباحثان هي النظر والتأمل في وضع القوافي التي وجدوها تخضع لترتيبٍ خاصٍّ ما جعل النّص في ثلاث مقاطع[2] ($aBBq_1$ و$CddC_2$ و$eeFgFg_3$)، حيث ترمز الحروف الصغيرة (q.d.e.g) إلى القوافي المؤنثة والحروف الكبيرة (B.C.F) إلى القوافي المذكرة، وقد لاحظا أن هناك علاقة لصيقة ووثيقة بين هذا الترتيب واختيار الصيغ أو الأصناف القواعدية اللغوية أو النحوية، إذ يحددان أن الصائت الأخير في القوافي المؤنثة متبوع بصامت، وأن جميع القوافي المذكرة تنتهي بصائت. كما يجدان أن جميع القوافي من الأسماء ثمانٍ منها أسماء تأتي بصيغة الجمع. أما عن التوازي فقد وجده الباحثان في التوزيع الثلاثي

[1] – محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 37.

[2] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية،المرجع السابق، ص ص 168– 169.

وتضمنه للثنائيات الضدية بين كل مقطعين لهما ثلاث قوافي: زوجين مربعين وزوجين مثلثين*. إذن استطاع الناقدان من خلال هذه الدراسة الوصول إلى التقصي الجيد والوصف الدقيق، والبحث عن أوجه التماثل والتعادل في القصيدة. وأيضا أنهما عملا في تحليلهما وفق نسق مفتوح خاصة عند حديثهما عن علاقة "الهررة بالعشاق والعلماء". والملاحظ على نص هذه القصيدة المدروسة انفتاحه على أمرين: العشاق والعلماء متعارضين، فيغلب على الأول (العاشق) الغريزة والشهوة، ويغلب على الثاني (العالِم) المعرفة والزهد، أما الجامع بينهما هو الغرام بالهررة. فالتماثل قائم بين الثلاثة (المحبين: العشاق والعلماء، والمحبوب: الهررة)[1].

القصيدة المدروسة* مؤلفة من أنساق تعادل متعددة يدخل الواحد منها في الآخر، فالباحثان يلحظان أن البنية النحوية في مطلع القصيدة (المربع الأول) وفي نهاية (المثلث الثاني) تبين عن ترابطٍ

* – ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية،المرجع السابق ، ص 171 وما بعدها.

[1] – المرجع نفسه، ص 175.

القصيدة المدروسة:

« **Les chats** »

de Charles Baudelaire

1- Les amoureux fervents et les savants austères (q)
2- Aiment également, dans leur mûre saison (B)
3- les chats puissants, et doux, orgueil de la maison (B)
4- Qui comme eux sont frileux et comme eux sédentaires (q)
5- Amis de la science et de la volupté, (c)
6- Ils cherchent le silence et l'horreur des ténèbres ; (d)
7- L'Erébe les eût pris pour ses coursiers funèbres, (d)
8- S'ils pouvaient au servage incliner leur fierté (c)
9- Ils prennent et songent les nobles attitudes (e)
10- Des grands sphinx allongés au fond des solitudes, (e)

* – القصيدة المترجمة منقولة عن المصدر المذكور أعلاه، وقد حاول "سامي سويدان" تسهيل المهمة للقارئ العربي الذي لا يتقن الفرنسية، لكي تكون قراءته يسيرة...، ص 169.

بين المقطعين ويناقشان هنا أوضاع "المسند والمسند إليه" (الفعل والفاعل)، وهو ما تتوزع عليه الكائنات الحية واللاحية، أما (المربع الثاني والمثلث الأول) فقد تميزا بصيغة نحوية تمثلت في الجملة الموصولة في البيت الأخير في كلا المقطعين، ما أعطى القصيدة تأليفا وتركيبا جديداً.

أما في البيتين الأوسطين (السابع والثامن) فتميزا باستعمال صيغة المفرد مقابل الجمع واسم العلم مقابل اسم الجنس. وقد ذكرا عدة خصائص تتعلق بالبنى التركيبية والبنى الصوتية والإيقاعية، مثل: التناظر بين المفردات والصيغ وترابطها بحروف العطف كالواو، وأيضاً خاصية التحول في لفظة "الهررة" من مفعول إلى فاعل في المقطع الأول والثاني[1].

وسّع "جاكبسون" مفهوم الشعرية وأعطاه قيمة العلمية في النظرية والتطبيق، واستطاع أن يقدم القوانين اللازمة والأدوات أو الآليات التي يجب إتباعها للكشف عن شعرية العمل الإبداعي[2].

=القصيدة: "الهررة" لـ"شارل بودلير":

1- العاشقون المتولعون والعلماء المتقشفون، (أ)
2- في يانع أعمارهم، بالتساوي يحبون (أ)
3- الهررة القوية والوديعة، كبرياء البيت (-)
4- التي هي مثلهم صردة، ومثلهم حضرية (ب)
5- صديقة العلم والشهوة (-)
6- إنها تلتمس سكينة الدياجير وهولها، (ج)
7- كان للإريب أن يخلط بينها وبين أفراسه المأتمية، (ب)
8- لو استطاعت أن تحنّي للرق إباءها (ج)
9- إنها تتخذ متأملة الوضعيات النبيلات (د)
10- لآباء الهول الكبيرة والمتمددة في مؤخرات العزلات (د)
11- كأنها نائمة في حلم بلا انتهاء، (-)
12- أحقاؤها الخصبة ملأى بشرارات سحرية (ب)
13- وشذرات من الذهب، مثيل رملٍ ناعمٍ
14- بإيهام ترصّع بالنجوم حدقاتها الصوفية (ب)

[1] - سامي سويدان، أسئلة النقد، المرجع السابق، ص 171.

[2] - أيضاً: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، المرجع السابق، ص ص 26- 27- 28.

ولعلّ أبرز ما يستخلص من نظرية الشعرية بعض النتائج أبرزها ما تعلق بمستويات اللغة (الصوتية والإيقاعية) و(التركيبية والنحوية) والدلالية المبنية على علاقات (التشابه والتضاد) وبعض الملاحظات منها[1]:

- الشعرية علم موضوعه الأدب وقد بحث جاكبسون في اللسان والكلام.
- انتقل من علم اللغة إلى علم الشعر (الشعرية).
- العلاقة بين الدال والمدلول حتمية وضرورية (يتبنى رأي إيميل بنفنيست).
- الوظيفة الشعرية عنده قائمة على التجاور وليس التشابه.
- التوازي في الشعر يقوم على التشابه (بنية استعارية).
- التوازي في النثر يقوم على التجاور (بنية كنائية).
- اعتماده على مبدأ الاختيار والتأليف.
- اعتماد التاريخ كمفهوم عقلي (مجموعة أشكال وأفكار متعايشة).
- إحياء النصوص القديمة التي لم تأخذ حقها ونفيت حية.
- إلغاء مفهوم الحقبة وإبداله بالنظام التزامني.
- ليس بالضرورة أن تكون الأعمال الأدبية من زمنٍ واحدٍ.
- إيمانه أن الأدب تعبير عن الواقع الاجتماعي.

أجمع أغلب النقاد المحدثين والمهتمين بمجال الشعرية أن "جاكبسون" قد تبنى في فكره الاتجاه "الماركسي"، خاصة في رؤيته للغة بأنّها المادة المركبة والمكونة للأفكار والعقائد، والعلاقات الاجتماعية، وهنا يلاحظ الارتباط بين "الماركسية والبنوية"، فالآداب في نظر الشكلانيين ليست خاضعةً لزمن قائلها وثقافته ومجتمعه بل خاضعة للحظة التاريخية، أي عند ظهور مجموعة من الأنماط الأدبية والنصوص التي تعبر عن اللحظة الراهنة لها فتنسب إلى الوضع الجديد.

[1] – ينظر: محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص ص 29 إلى 40.

وعن أهم أدوات الشعرية التي حددها "جاكبسون" هي كالآتي[1]:

أ. **التوازي Parallelism**: اعتبره قانوناً عامّاً ومجرداً لا يغيب عن أيّ عصرٍ، ولأنّه يتجلّى في كلّ أبنية الخطاب الفنّي المنجز، فهو يتضمن أدواتٍ شعريةٍ تكرارية منها: الجناس والقافية والتصريع والسجع والتطريز والتقسيم والمقابلة والتقطيع...، ويرى أنّ بنية التوازي تستوعب الصورة الشعرية بما فيها التشبيهات والاستعارات والرّموز، كما أن التوازي يتحدّى حدود البيت والمقطوعة ليستوعب القصيدة، وبهذا هو يستغرق كل الأدوات الشعرية اللسانية التكرارية التي تعمل في شكل قوانين تؤثر في العمل الأدبي*.

ب. **تحليل العمق**: يكون هذا من أجل الكشف عن مدلول الكلمة ضمن الأنساق التركيبية، حيث أنّ اللغة لا تبنى وحداتها من الخارج بل من خلال الأنظمة الداخلية، فالمفردة مثلاً تعمل داخل الجملة وتتحرك لأنّ موقعها وتصريفها يؤدي إلى إفراز وظائفها وتهيئ عملية الدلالة والإيحاء.

---

[1] – الطاهر بومزبر، المرجع السابق، ص ص 58- 59.

* – "التوازي Parallelism" مصطلح قديم حديث نشأ على يد النقاد الغربيين منذ البلاغة القديمة على يد الراهب "ر. لوث R. Louth" عندما قام بتحليل الآيات التوراتية والأشعار كـ"سفر أشيعا وأيوب"، وقد حدّده في ثلاث مظاهر: (التوازي الترادفي والطباقي والتوليفي).

لكن من طوّر مفهوم التوازي هو "رومان جاكبسون" حيث أعطاه مفهوماً عميقاً وموسعاً وذلك أثناء دراسته لأشعار "بو Bo وبودلير Baudelaire، وبلاك Balak"، حين أصدر عدة مقالات حول مفهوم التوازي، واستند في ذلك على الأطروحات والملاحظات التي قام بها "هوبكنز Hopkins" (1844- 1889). وقد قسم "جاكبسون" التوازي إلى نوعين: 1) التوازي الصوتي Phonic parallelism، 2) التوازي اللغوي grammatical parallelism. ويضم التوازي اللغوي: التوازي التركيبي syntactical والتوازي الدلالي somatic.

سنتناول مفهوم التوازي بدقة وتفصيل في الفصل الرابع (الدراسة التطبيقية).

– للاطلاع أكثر على "التوازي" ينظر: عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، المتنزه، أبراج مصر، ط1، 1999.

ج. **تحليل سطح الخطاب:** يتبين الدور الأساسي لتحليل السطح في كشف العمق في الخطاب، حيث يهيمن الجانب الزخرفي الذي يقوي بنية الشّعر، ويسمح باستمرار التوازي لأنّ كل زخرفٍ يتخلّص في مبدأ التوازي.

3- الشعرية عند جون كوهن.

لقد أسس "جون كوهن John Cohen" (1919- 1994) نظريته الشعرية على مفهوم "الانزياح déviation"، أو "الانحراف départure"، وينطلق في ذلك من مفهوم البلاغة القديمة التي كانت تعد أصناف الانزياح عوامل مستقلة تعمل لحسابها، ويقرّ "كوهن" أن لغة الشعر تمثل الانزياح، وأن القيمة الجمالية للشعر تتعلق بخرق القواعد. هذا ما دفعه إلى تأليف كتابه (بنية اللغة الشعرية Structure de langue poétique) الذي يدخل في إطار الشعرية العلمية، حيث تناول فيه عدة وقائع معتمداًَ في ذلك مبدأ المقارنة والإحصاء عبر ثلاث مراحل (الكلاسيكية والرومانسية والرمزية).

يتناول "كوهن" مجموعة من الصور البلاغية ويدرسها في ضوء اللسانيات الحديثة ويصرّح بأن دراسته تدخل ضمن مشروع تجديد البلاغة القديمة، إضافة إلى الانزياح، فهو ينطلق من مقولة مفادها: « أن الشعر ليس نثراً يضاف إليه شيء آخر، بل هو نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالباً تماماً، في حين أن الشعر لا يحطم اللغة العادية إلا ليعيد بناءها، وهذه مرحلة ثانية»[1]. فالمعرفة بالشعر تتحدد من خلال مقارنته بالنثر، وهذا ما دفعه إلى إبراز الفرق بين الشعر والنثر واعتبر أن الشعرية يجب أن تهتم بالشعر فقط إذ يعرّفها أنها «علم موضوعه الشعر»[2].

اعتبر "كوهن" النّثر أشهر معيار مقابل للشعر ما دفعه إلى إعادة تصوير البلاغة القديمة من وجهة نظر جديدة (الأسلوبية)، محاولاً تجاوز وجهات النظر القديمة في قضية الفرق بين الشعر والنثر،

[1] – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2014، ص 10.

[2] – المرجع نفسه، ص 9.

فاهتم بهذه القضية من خلال الشكل وليس المادة. فركّز على خصائص اللغة الرفيعة (الشعرية) عن غيرها مثل: الوزن والقافية كقوله « بما أن النثر هو المستوى اللغوي السائد يمكن أن تتخذ منه المستوى المعياري، ونجعل الشعر مجاوزة تقاس درجته إلى هذا المعيار»[1].

وبالعودة إلى أهم قضية بنى عليها "كوهن" نظريته وهي "الانزياح" أو الانتهاك أو المجاوزة كما يسميها البعض، فالمجاوزة نوعان: مجاوزة بالزيادة كالإطناب (عدم الفائدة)، ومجاوزة بالنّقص، ويرى كذلك أنّ الانزياحات متشابهة وتتبع منطق الجدل فمثلاً تتقابل القافية التي هي عامل صوتي مع القافية التي هي عبارة عن عامل دلالي. وأضاف أيضا أنّ كل الانزياحات الموجودة في النص لها علاقة ببعضها البعض، ولكن لكلٍّ منها وظيفته الخاصّة به[2]. وهناك نوع آخر من الانزياح سماه اللاتوازي أي عدم التناسب بين البنية الصوتية (نهاية البحر الشعري عادة)، والبنية الدلالية (نهاية المعنى لا تطابق نهاية البحر) أو التركيب الشعري[3].

ولعلّ من بين أهم مظاهر الانزياح والتي حددها في مؤلفه "بنية اللغة الشعرية"[4]:

- الانزياح دائما هو البحث عن العنصر الثابت والمشترك لدى جميع الشعراء وهو مرتبط بثنائية القاعدة والعدول كما جاءت بها البلاغة القديمة، ولكي يوضّح أكثر مفهوم الانزياح يسوق المثال الآتي (الإنسان ذئب لأخيه الإنسان)، لا توجد ملاءمة إذا أخذنا المعنى الحرفي (ذئب) أي حيوان، والمعنى الأول معناه أن الإنسان شرير ويرمز للدال بـ (د) والمدلول بـ (م): د ← م1 ← م2. فالعلاقة بين م1 وم2 متغيرة وينتج عنها أنواع من المجازات المتشابهة تنتج الاستعارة، المجاورة تنتج الكناية، الكلية أو الجزئية تنتج المجاز المرسل.

[1] – نقلا عن مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد/ الأردن، ط1، 2011، ص 25.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 111.

[3] – مسعود بودوخة، المرجع السابق، ص 42.

[4] – جون كوهن، المرجع السابق، ص ص 7- 8.

هناك انزياح سياقي وآخر استبدالي ويحدث هذا على المستوى التركيبي، بأنماطٍ متعددة كالقافية أو النعت الزائد أو الحذف والتقديم والتأخير (هذا السياقي)، أما الاستبدالي يحدث على مستوى اللغة كالاستعارة، ومن السياقي أيضاً عدم ملاءمة المسند للمسند إليه أي اللانحوية[1].

- اللانحوية تحدث في المستوى التركيبي كالتقديم والتأخير، فقوانين الكلام تقتضي ترتيباً معيناً للوحدات الكلامية، فيقوم التقديم والتأخير بخرق هذا الترتيب وإشاعة الفوضى لكنها منظمة.

وفي المستوى الصوتي فالانزياح يشمل القافية والتجنيس فمهمتهما المحافظة على شكل الرسالة[2] عن طريق تعميم التجانس الصوتي، أمّا إذا كان فهم الرسالة يقوم على سلبية الفونيمات فالقافية والجناس يخرقان هذه السلبية، فيحوّلان الاختلاف إلى تشابه، وبالتالي تشوش الرسالة، ويضيف "كوهن" أن الانزياح الصوتي مقنن وصارم أكثر من الانزياح الدلالي الذي هو موازٍ للصّوتي، وهو دليلان على صلة الشعر باللغة التي تعمل على ربط الجمل نحوياً ودلالياً بواسطة النقط والفواصل، والربط الصوتي بواسطة الوزن والترصيع.

القصيدة بين (الشعر والنثر):

عمل "كوهن" على تتبع حركة تطور الشعر الفرنسي عبر تاريخه فتقصّى أوضاعه وتحوّلاته من خلال مناقشة قضايا مهمّة كتجانس اللغة، وكذا تغيّرها عبر الأزمنة. واعتمد في دراسته على تسعة شعراء مشهورين يمثلون مدارس أدبية مختلفة (الكلاسيكية والرومانسية والرمزية) وحركاتٍ شعرية وأيضاً أجناساً أدبية مختلفة كالشعر الغنائي والتراجيدي والملحمي والهزلي. والشعراء هم[3]: كورناي Corneille، راسين Racine، موليير Molière (المدرسة الكلاسيكية)؛ لامارتين

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص ص 118- 119- 120.

[2] – جون كوهن، المرجع السابق، ص ص 11- 12.

[3] – المرجع نفسه، ص ص 17- 18.

Lamartine، هيجو Hugo، فيني Vigny (المدرسة الرومانسية)؛ رامبو Rimbaund، فريلن Verlaine، ملارمي Mallarmé (المدرسة الرمزية).

يتتبع "كوهن" لدى هؤلاء الشعراء ما يوحي في أعمالهم إلى نمطٍ من أنماط الانزياح خاصة في المستوى الصوتي والدلالي، وانتظام الكلمات وترتيبها، فعلى مستوى الصوت ما يخصّ الوزن وانحرافه عن اللغة العادية، وكذا التوازي بين الصوت والمعنى، أما على مستوى الدلالة فيتتبع أوجه الانحراف في الإسناد prédication والترابط coordination، ورأى أيضا أنه لدراسة قصيدةٍ هناك طريقتان: الأولى لغوية والأخرى غير لغوية، ذلك لأنّ اللغة مكونة من حقيقتين هما الدال والمدلول (العبارة والمحتوى).

وعن كلمة "قصيدة" رأى فيها لبساً كبيراً، فمثلاً تسمية "قصيدة نثرية" أصبحت شائعة فتصنيف القصيدة باعتبار اللغة القابلة للتحليل على المستويين الصوتي والدلالي، والشعر يختلف عن النظم، فالشكل اللغوي الذي يحمل المظهر الصوتي ندعوه نظماً، لأن الصوت أصبح مقياساً للشعر، كذلك المستوى الدلالي أصبح لازمة للشعر وقد حاولت البلاغة تقنينه. وبناءً على هذا حدّد "كوهن" أنماط الشعر[1]:

أ. **القصيدة النثرية أو القصيدة الدلالية:** إذ يعتمد فيها على الجانب الدلالي، ويبتعد عن الجانب الصوتي، أي الجوانب الجمالية وحدها كافية لخلق الجمالية المطلوبة.

ب. **القصيدة الصوتية:** سميت كذلك لوجود الوزن والقافية في حين أنها دلالياً لا تتعدى كونها نثر. وبالتالي فالنثر المنظوم ليس له وجود شعري وإنما له موسيقى فقط، أما الشعر فيتم عندما تتوحد الإمكانيات الصوتيّة والدلالية لتخلق نصّاً ويسمى بالشعر الصوتي الدلالي (الشعر الكامل)، وهو النوع الذي يبني "كوهن" عليه نظريته.

[1] – جون كوهن، المرجع السابق، ص ص 11- 12- 13.

السمات الشعرية		
الجنس	**الصوتيّة**	**الدلالية**
قصيدة نثرية	−	+
نثر منظوم	+	−
شعر كامل	+	+
نثر كامل	−	−

الشعر التام يتميز عن غيره يحضر فيه (الصوت والمعنى)، أما قصيدة النثر فيغيب عنها الصوت، النثر الموزون (العلمي) والنثر التام لا يتضمن كلا العنصرين حيث يغيب فيه المعنى. المقصود بالعامل الصّوتي عند "كوهن" هو التشكيل الذي تقوم به لغة الشعر للأصوات ما يميزها عن لغة النثر، حيث تكون غنية بالتكرار والتناسب والتوازي.

وأهم مظاهر الصوت هي: الوزن والقافية والترصيع، والوقفة العروضية التي تكون مخالفة للوقفة التركيبية في النثر، أما القافية فلها علاقة بالنبر مع تأثيرها في المعنى، كذلك الجناس خاصّ بالشّعر دون النثر.

أمّا العامل النحوي فهو وجود الإيحاء في لغة الشعر، والذي له علاقة بالدّلالة وأشكاله تكون صوتية أو تركيبية أو دلالية، والإيحاء غالباً هو إعادة توزيع الوحدات اللغوية، ورأى في الإيحاء أنه وسط بين النثر والشعر، فالنثر لا يحترم القانون الإيحائي واللامعقول الذي لا يحترم القانون الإشاري ولا الإيحائي والجملة الشعرية وحدها هي التي تستجيب لطلب مزدوج تتحدّد على أساسه فهي التي لا تطيع جانباً وتُطيع الآخر، ومن خلال المخطط الآتي يفرّق "كوهن" بين الجملة الشعرية والجملتين النثرية واللامعقولة[1]:

[1] – جون كوهن، المرجع السابق، ص 204.

الجملة	الملاءمة	
	إيحائية	إشارية
نثرية	−	+
لامعقولة	−	−
شعرية	+	−

يرى "كوهن" أنّ العبارة الشعريّة والعبارة اللامعقولة ينتهكان معاً قانون العرف اللغوي، وهذا بدوره ينتج عدم الملاءمة، في حين تعتمد اللغة الشعرية في توليدها الإيحاء على الاستعارة الشعرية، وبهذا فهي تشترك الظواهر الصوتية مع الظواهر الدلالية في توليد الإيحاء.

ظواهر صوتية — الإيحاء — ظواهر دلالية

فالمنطقة الوسطى تمثل الظواهر المشتركة (الصوتية والدلالية) ومنها الجناس، والقافية أو تكرار صوت ما بصفة عامة، أما الظواهر فتمثلها الاستعارة وسائر المجازات.

والنتيجة المتوخاة هنا هي أنه لا يمكن فصل الصوتي عن الدلالي، وهذا ما يجعل مهمة ترجمة الشعر مستحيلة، إذ يرى "كوهن" أن ترجمة محتوى القصيدة ممكن، ولكن ترجمة شكل هذا المحتوى غير ممكن.

وللتفريق أيضاً بين الشعر والنثر يقرّ "كوهن" مبدأ التماثل الذي يتوفر كثيراً في الشعر دون النثر وأنواع "التماثل équivalence" عنده هي[1]:

- **تماثل الدوال:** أهمها التماثل الصّوتي الذي يشمل الجناس، المطابقة النحوية والصّرفية في الجمل، وأيضاً القافية.

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص ص 112- 113.

- **تماثل المدلولات:** ويعني به الترادف المقسّر على التعاريف والبديهيات.
- **تماثل العلامات:** يعني به ترديد العلامة في النّص الواحد.

أنواع المعنى ووظائفه عند كوهن:

في محاولته تحديد كلمة "معنى" ينطلق من التمييز بين عنصرين مختلفين في المعنى: المرجع le référent أي الموضوع الحقيقي، وأيضاً من الإحالة المرجعية la référence وتعني العنصر المقابل الذاتي في علاقته بالموضوع. ويقرّ هنا بوجود وظيفتين في المعنى تتعلقان بالحياة الفكرية والعاطفية، وللدلالة على هاتين اللفظتين يقترح لفظين أسهل استعمالاً: التعيين dénotation" و"التضمين connotation"، ويعرّف "كوهن" الصورة بأنها صراع بين الوظيفة والمعنى ويرى أن يستبدل هذا الأخير (المعنى) بالتعيين فيصبح المعنى تعيينياً[1].

العبارة	الملاءمة	
	التعيينية	التضمينية
النثرية	−	+
العبثية	−	−
الشعرية	+	−

التعيين والتضمين متنافيان لا يحصلان في آنٍ واحد، فالتعبير الشعري أو الاستعارة ليست تعبير معنى فقط بل تعبير "نمط"، وطبيعته أي انتقال من معنى مفهومي أو فكري notionnel إلى معنى انفعالي émotionnel، فليست كل الاستعارات شعرية، ولكي تصبح كذلك يجب حصول الانتقال من المعنى التعييني أو الفكري أو الموضوعي إلى المعنى التضميني أو الانفعالي أو الذاتي.

[1] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 197.

ما يستخلص عن شعرية "كوهن" أنها شعرية ذات طابع لساني، وقد اتصفت شعريته بالصيغة العلمية حيث اعتمد مبدأ المحايثة (Immanence)، والذي يعني تفسير اللغة باللغة، كما أنّ المحايثة تؤدي إلى الوصفية فشعريته اهتمت بالأشكال الشعرية.

واللسانيات تتسع لكلّ الأشكال اللغوية، فالشعرية هنا لغة واصفة metalinguistic وبالتالي إهمال للقيمة الجمالية[1]، فـ"كوهن" يقر في رؤيته أن الشعرية هي "علم الشعر" ما يدخل نظريته في ما يسمى (علم الجمال العلمي)، فهو يميز بين استهلاك الشعر وتأمله وبالتالي يربط كلاّ منها بالجمال والعلم، ويختار طريق العلم لأنه يرى الاستهلاك تذوق والتأمل معرفة.

يضيف "كوهن" أنّ علم الجمال ينبغي أن يحذو حذو اللسانيات، أي يكتفي بالوصف دون الحكم، لأن الإنتاج وحده الذي يعتبر عملاً فنياً حقاً، أما الأعمال الناقصة فهي أعمال تاريخية. وعلم الجمال لا يرصد إلا ما وقع عليه في البداية كواقعةٍ جمالية وهنا قد يقع في قضية خلط بين الحكم والوصف، ما يلزمه ويفرض عليه عمليتين الاختيار والملاحظة لكي يحقق الموضوعية، وينبغي أيضاً إسناد دور الملاحظة إلى رأي الجمهور لا لرأي شخصٍ واحدٍ، فالجمهور احتمال الخطأ عنده قليل، فبعض الأعمال يمكن أن تكون مجهولة، لكن لا يمكن لمن أطلق عليه صفة الجمال أن لا يكون جميلاً فهو احتمال ضعيف[2]. ومن هنا تحدّد منهج الشعرية عند "كوهن" فاعتبر الشعر شكلاً من أشكال اللغة أو طريق من طرق الكلام، بل رأى فيه أنه يريد أن يكون مثل العلم والفلسفة فعبّر عن حقائق جديدة ويكشف مظاهر مجهولة من العالم الموضوعي... فالشعر ليس علماً بل هو فنّ والفنّ شكل[3]. أمّا النثر فهو اللغة الطبيعية عكس اللغة الشعرية (اللغة المصنوعة).

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 113.

[2] – جون كوهن، المرجع السابق، ص ص 19- 20.

[3] – المرجع نفسه، ص 40.

أصبح هدف الشعرية العلمي هو البحث عن الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نصٍّ في هذه الخانة أو تلك، وهل توجد سمات حاضرة في كلّ صنفٍ ضمن الشعر وغائبة في صنفٍ ضمن النثر[1]. وهذا باعتبار النثر هو اللغة الشائعة فاعتبرها "كوهن" هي المعيار، وبالتالي تكون القصيدة انزياحاً.

للإجابة عن هذا التساؤل بخصوص السمات الموجودة في الشعر والغائبة عن النثر انتهجت شعريته "منهجاً مقارناً بين الشعر والنثر، وتم ذلك من خلال تتبع طريقة إحصائية في رصد الانزياحات، وأيضاً اعتماده على تأكيد فرضية hypothesis والتي تقول أنّ الشعر متطور عبر العصور[2]. وأهمّ وظيفة ركّز عليها "كوهن" أثناء مقارناته هي الوظيفة الذهنية أو العقلية أو التمثيلية، والثانية هي الوظيفة العاطفية أو الانفعالية.

تسمى الأولى بدلالة المطابقة dénotation موجودة في النثر.

وتسمى الثانية بدلالة الإيحاء connotation موجودة في الشعر.

هذان الدلالتان لهما نفس المرجع لكنهما يختلفان في الجانب النفسي.

طريقة الإحصاء أدخلت أو ربطت شعرية "كوهن" بالأسلوبية، ولأنّ الانزياح كما يعرّفه معظم الاختصاصيون هو الأسلوب أي ما يمارس في الأدب من قيمة جمالية.

لم يهتم "كوهن" بالنّثر الفني (القصة والرواية).

4- الشعرية عند جيرار جنيت.

يرى "جيرار جنيت Gérard Genette" ( ) في الشعرية أنها تلك النظرية العامة للأشكال الأدبية، فهو يعتبر أن النّص ليس هو موضوع الشعرية بل جامع النّص أي مجموعة الخصائص المتعالية التي ينتمي إليها كلّ نصٍ على حدة مثل: أصناف الخطابات، صيغ التعبير، الأجناس الأدبية[3].

[1] – جون كوهن، المرجع السابق، ص 115.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية ، المرجع السابق، ص 120.

[3] – المرجع نفسه، ص 33.

لا يهتم "جنيت" بالنّص بل بالتعالي النّصي أي علاقة النصوص سواءً كانت جليّة أو خفية، و"التعالي النّصي intertextuality" أيضا يكون بأنماطٍ مختلفة من الخطابات ينتهي إليها النّص، وهو ما يعرف بالأجناس وتحديداتها أي كل ما يتعلق بالموضوع والصيغة والشكل.

يرى "جنيت" في الشعرية أن موضوعها هو الخطاب الأدبي الذي هو أصل مولّد لعدد لانهائي من النصوص، والشعرية هو الدّرس النظري الذي يعتمد على المنهج التجريبي، ومن مهماتها أن تزودنا بالإجابة على السؤال: ما الأدب؟ أي تحاول الشعرية إخضاع الظاهرة السوسيولوجية (الأدب) إلى وجودٍ داخلي، وتحديد الخطاب الأدبي مع الاهتمام بالأنماط الأخرى[1].

يناقض نظرية الأجناس الأدبية معتمداً على المبادئ الشعرية القديمة كـ"المحاكاة Mimesis"، و"المماثلة Représentation"، وذلك بمراجعته لشراح "أرسطو وأفلاطون" ومناقشة تلك الآراء التي أخرجت كل أدبٍ لا يعتمد المحاكاة من الأجناس. ويقول كذلك بأن حدّ الشعر يكون بمماثلة الأحداث فلا وجود للقصيدة أو الشعر إلاّ إذا كان تمثيلياً، كما المحاكاة أصل للشعر فهي تتم عن طريق الوزن واللغة والموسيقى، ولأن الشعر الغنائي مجموعة من الأحاسيس الفردية فهو لا يقوم على المحاكاة وأيضا الشعر التعليمي.

ويضيف "جنيت" أيضاً أن النظرية الشعرية القديمة تضيّق فعل المحاكاة بالأسئلة (ماذا) نحاكي وكيف نحاكي، أي معنى ذلك تضييق على الأفعال الإنسانية وبالتالي يكون مضمون المحاكاة متعارض بين أبطال (متفوقون/ متدنون) وطريقة المحاكاة تكون بالسّرد أو بالتمثيل الدرامي أي تقديم الشخصيات الفاعلة.

ويقسّم "جنيت" الأجناس الأدبية عند "أفلاطون وأرسطو" على النّحو التالي[2]:

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 33.

[2] – محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 42.

أفلاطون:

السّردي	المزدوج	الدرامي

أرسطو:

	السردي	الدرامي

يعني بـ"السّردي" القول دون الاستعراض مثل: الملحمة، أما الدرامي فهو الاستعراضي دون القولي، أي ما يقوم على الحوار وتتحدث فيه الشخصيات لوحدها (المأساة والملهاة). فقد قدّم في كتابه "مدخل إلى جامع النّص رؤية جديدة للأجناس الأدبية فاقترح نظرية الأشكال الأدبية بدلاً من الأجناس. ويناقش في كتابٍ آخر "أشكال Figures" آراءً حول السّرد والسّردية، ويناقش أيضا (الملحمة- الدراما- الغناء).

يرى أنه قد تكون هناك علاقة بين السّردي والدرامي، فالأجناس المماثلة هي الأجناس الكبرى الملحمة والمأساة والملهاة، أمّا باقي الأجناس غير محاكية، لذا ولكي ترفع من شأنها عليها الاجتهاد لإظهار خاصية المحاكاة، فتصبح عبارة عن شعر غنائي محاكي للأحاسيس وليس تعبيراً عنها فقط[1]، أو أن تتخلّى عن هذا القانون فيتساوى شعر المحاكاة مع غيره لبناء نظرية الأدب والأجناس فيكون الشعر الغنائي بجانب الدرامي والملحمي.

عمل "جنيت" في مشروعه على توحيد مصطلح المحاكاة من محاكاة الأفعال إلى المحاكاة العامة أي الخروج من الأجناس إلى جوامع الأجناس ''archigenres'' إلى الأشكال ''les figures''. فشعريته لا تتعامل مع الخطاب الأدبي المتحقق فقط بل تقدم مشهداً عن مجموع الممكنات الأدبية، فيقدم أنماطاً فارغة يمكن لأي ممارسةٍ فعلية فيما بعد أن تحققها، وهو ما يسميه

[1] - محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 43.

بـ"الشعرية المنفتحة" أو "شعرية الممكنات" والتي تعمل على الإلمام بإمكانات الخطاب المختلفة للكشف عن تركيبات محتملة أو استنتاجية.

عمل "جنيت" على تطوير شعريته في كتاب "أشكال"، وقد ركّز كثيراً على "المتعاليات النصية trantextualité"، والتي قصد بها كل ما يجمعه النص إثر علاقاته الخفية والظاهرة مع النّصوص الأخرى، وهذا ما عرف بالتداخل النّصي، وقد قدّم هذا المفهوم من قبل "جوليا كريستيفا Julia Kristeva" باسم "التناص Intertextualité" والذي اتفق على معناه أنه الوجود اللّغوي لنصٍّ في نصٍّ أو نصوص أخرى. فمع ظهور شعرية النّص "المنفتحة ouverte" هو يتجاوز كونه محايث فيصبح هناك علاقة بين النّص والعالم ومع النّصوص الأخرى في غنىً عن نوع العلاقة جمالية أو فنية[1]. علاقة النصوص تقوم على بنى لغوية مشتركة من حيث الخصائص السيميائية والدلالية. يعتمد "جنيت" في تصنيفاته نظاماً متسلسلاً أدرج فيه الطبقات المتداخلة من الأشمل إلى الأخصّ، فرأى بذلك أن الكتابة تقوم على وضعيات الإخبار أي ما اصطلح عليه بالسّردي/الدرامي بعدها تأتي الأنماط وتخصصات الصيغ مثل: السّرد على لسان المتكلم والسّرد على لسان الغائب وبعد الأنماط تأتي الأجناس التي هي في الأصل توقعات مادية وتاريخية كالرواية والقصة القصيرة والملحمة ثم بعدها الأجناس التحتية التي تدخل في الأجناس كرواية المغامرة التي تدخل ضمن جنس الرواية[2].

بعد هذه التصنيفات يتضّح أن المحاكاة لم تصبح حكراً على بعض الأجناس بل يمكن أن نجد داخل أنماط جديدة لم تكن معروفة. من هنا تنفتح شعرية "جنيت" حول الأجناس انطلاقاً من الجنس الغنائي الذي يعتبره الأكثر سموّاً وتميّزاً في العصر الحديث خلافاً لـ"أرسطو" الذي ألغاه من شعريته. كما أنه لم يهتم بإلغاء التجنيس أو إثباته بل عمل على توسيع مبدأ المحاكاة إلى الصيغ فهو يرى أن [الجنس الملحمي باعتبار الجنس = ملحمة وباعتبار الصيغة = سرد]. وغايته من ذلك إدراج

[1] – محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 44.

[2] – المرجع نفسه، ص 45.

مجموعة من الأجناس تحت صيغةٍ واحدة ليدرس الأسس التاريخية لا الأجناس الكلاسيكية (الملحمة- الدراما- الغناء)، بل للإحساس الخالص لهذه الثلاثية، فضلاً عن المأساوي والهزلي والهجائي والروائي الخارق. وهذا الإحساس يترجم للتاريخ والإنسان وهذا ما يجب دراسته[1].

يتقاطع مفهوم "شعرية السّرد" عند "جنيت" مع دراسات أخرى في هذا المجال فدراسة السرد لها مناهج مختلفة مثل: شعرية "دستويفسكي لباختين" شعرية التأليف لـ"بوريس أوزبنسكي"، شعرية النثر لـ"تودوروف".

فـ"جنيت" يستند على دراسة "فلاديمير بروب" (1895- 1970)، الذي اهتم بـ"الفنّ الشعبي أو الفلكلور"، وكذلك بدراسته للبنية الحكائية للرواية الروسية، حيث اهتم بمكوناتها السردية، فـ"بروب" يحيل الحكايات المختلفة إلى حكايةٍ واحدة فيركّز على الوظائف الثابتة التي تقوم بها الشخصيات المختلفة[2].

أيضاً يسبق "جنيت" في دراسة الأجناس الناقد الكندي "نورثروب فراي" (1912- 1991)، فقد قدم دراسة عن المحاكاة والنماذج العليا (جوامع النّص) ووضع نظرية شعرية حول الأجناس الأدبية قائمة على النقد الأسطوري ونقد الأنماط البدئية في كتابه "تشريح النقد" ''Anatomy of criticism''. استطاع "فراي" التأثير بآرائه في البنيويين وجماعة النقد الجديد خاصّة في اعتماده على "علم الأساطير" و"علم الأنثربولوجيا" و"علم النفس الجمعي"، وظّف الأساطير لتحليل الأعمال الأدبية، فبدأ من الملاحم الإغريقية والمسرحيات حتى وصل إلى العصر الحديث.

[1] - محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 46.

[2] - المرجع نفسه، ص 47.

يعمل "فراي" أيضاَ على ضرورة النقد للحياة الثقافية الموجودة بين المبدع ووجوده الشعبي – مبادئ النقد لا يجب أن تؤخذ جاهزة من اللاهوت والفلسفة أو غيرها حتّى ولو كانت من آراءٍ ممزوجة من عدة علوم.

تقوم نظريته على "النقد الأخلاقي Ethical criticism" الذي يعتبر مزيجاً بين "النقد التاريخي والسّيروري" الذي يجعل النقد ذا طابع علمي وثقافي مثالي للتربية الليبرالية، كما عمل "فراي" على نقض الثقافة الطبقية التي صنفت فيها الأجناس الأرسطية، فحوّل التصنيف الأجناسي الكلاسيكي إلى أنماط من التخييل في المحاكاة تتجسّد فيها علاقة البطل مع محيطه في خمسة مواقفٍ تشمل المأساة والملهاة[1]:

1- يكون البطل أسمى وأرفع من بقية الناس وبيئته أحسن من بيئاتهم، فهو بذلك كائن إلهي، والقصة عنه – أي البطل- تكون خارجة عن المقولات الأدبية العادية.

2- البطل بما أنه أرفع الناس فهو البطل النموذجي للرومانسية، ويقوم بأعمالٍ خارقةٍ عجيبة، وهذه تدخل في الخرافة والحكاية الشعبية.

3- البطل أرفع من بقية الناس ولكنه في مستوى المحيط الذي يعيش فيه، فيكو ن بذلك قائداً مهيباً ترهب الناس منه، فهو بطل من طراز المحاكاة العليا.

4- البطل كباقي الناس وهو منهم، ما يؤدي إلى التجاوب مع الإحساس بالإنسانية المشتركة، وهذا البطل يكون في الملاهي والقصص التي تعكس الواقع.

5- البطل أدنى قوة وطاقة وذكاء من عامة الناس، فهو من النوع السّاخر.

شعرية "جنيت" ومشروعه النقدي من خلال مؤلّفاته:

استطاع "جنيت" أن يجمع بين الماضي والحاضر في شعريته، فقد ربطها بالقديم (البلاغة) وحديثا باستفادته من علوم اللغة واللسانيات، إذن فمشروعه الشعري واسع وآني لأنه اتصف بطابعين

[1] – محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 48.

النقد والتطبيق. وأيضاً تناوله لأعمال محددة ليشتغل عليها ما أعطى مشروعه صفة وصبغة العلمية في الرؤية والطرح، خاصة تبنيه لجدلية الخاصّ والعام في دراسة النّصوص، كما اتصف عمله ودراساته بالبيداغوجية في طريقة التحليل ومعالجة النصوص، وأيضاً وضعية تعليم الأدب، وإعادة النّظر فيها، وتقديمه لطرق جديدة تعليمية.

رأى أنّ الشعرية في الصور figures ليس باعتبارها أشكالاً بل طرائق للخطاب[1].

1) **الشعرية في "النصّ الجامع" l'architexte 1979**: وسّع "جنيت" في هذا الكتاب من مفهومه للشعرية وموضوعها حيث اعتبرها مجموعة من المقولات العامة الباحثة عن أنماط الخطاب والصيغ القولية والأجناس الأدبية (قصة- رواية- مسرح).

2) **الشعرية في "أطراس palimpsestes " 1982**: أصبح مفهوم الشعرية أكثر تجاوزاً لما كان عليه سابقا عند "جنيت" أي مجرداً يهتم بالمتعاليات النصية أو بالتعالي النصّي للنص بمعنى أوضح كلّ ما يجعل النص يدخل في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى على أشكال متعددة هي (التناص- المناص- الميتانص- النص اللاحق- النص الجامع).

3) **الشعرية في "عتبات" Seuils 1987**[2]: خصّصه لموضوع معقّدٍ في الشعريات المعاصرة هو "المناص paratexte"، هذا المصطلح الذي يشهد حركية تداولية وتواصلية في الساحة النقدية، وذلك لأهمية العلاقة التي يبنيها محيط النّص وكل ما يدور حوله من نصوص مصاحبة وموازية، وأيضا بتلقي الجمهور وانفعالاته.

الانتقال من شعرية النّص إلى شعرية المناص:

ينطلق "جنيت" في مساءلته للنصوص ودراسة مكوناتها السردية والبنائية من تعاريف لسانية وسيميائية كانت متداولة من لدن الدارسين قبله، حيث ينطلق من فكرة شائعة ومعروفة لدى

[1] - عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 26.

[2] - المرجع نفسه، ص 26.

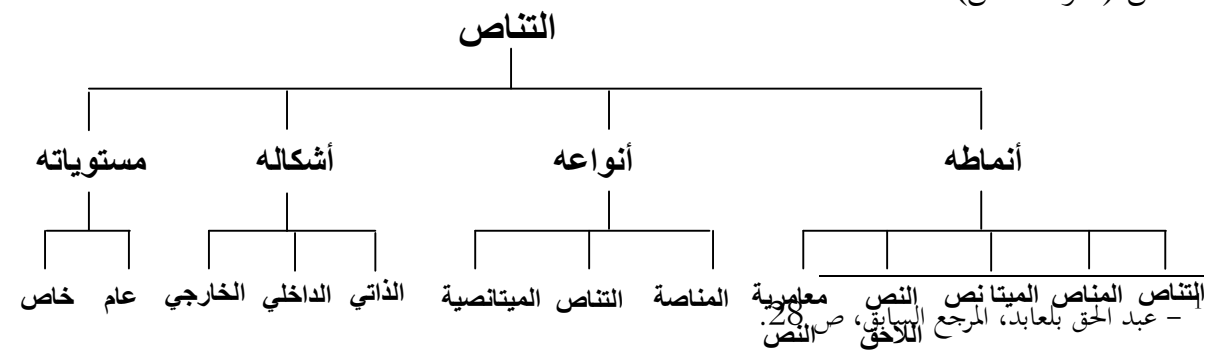
السيميائيين والدارسين للشعرية مفادها أن النّص عبارة عن مجموعة من الملفوظات اللسانية الدالة القابلة للحفر والتأويل.

كذلك عمل انطلاقا من فكر الحفر والتأويل على توسيعها إلى مناطق مجاورة للنّص ومحيطة به، حيث رأى أن النص نادراً ما يظهر عارياً من مصاحباتٍ لفظية تساعده على إخراج المعنى "كاسم الكتاب والعناوين والإهداء"، وبمساءلة هذه المصاحبات فهو يخلق نصاً موازيا للنص الأصلي، أو كأن به جعل للنص أرجلاً يمشي بها لجمهوره وقرّائه ليتحاور معهم. وبالتالي فـ"جنيت" ينتقل من شعرية النص إلى شعرية المناص، وأيضاً يحذّر من المناص لأنّه يستهدف[1]:

- المختصين: (مؤرخي الأدب والنقاد اللسانيين وهذا لأنهم دوماً يشككون في النّص فما بالك بالمناص).
- القراء: يعمل المناص على تنشيط فضولهم، كما يحفّزهم على القراءة.
- الكتّاب: الاستهلال الكثير يقتل النص.
- وسطاء الكتاب: المكتبيون والوثائقيون.

المناص عند جنيت:

لتتّبع ذلك ينبغي العودة إلى كتبه (مدخل إلى النص الجامع- أطراس- عتبات)، حيث نجده قد عرض مفهومه للشعرية والمتعاليات النصية والتناص والميتانص والمناص، فهو يدخل هذه المصطلحات في حوارية ظاهرة وخفية، وبالتالي يضع لكل مصطلح مفهوماً محدداً، والمتعاليات النصية هي جامع للتناص، والنص الجامع هو موضوع الشعرية الذي يكون فوق وتحت وحول النص أي المناص (حول النص).



[1] – عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص28.

ومن بين أنماط المتعاليات النصية[1]:

1- **التناص Intertextualité**: يحدّده "جنيت" أنه حضور نصٍّ في آخر عن طريق الاستشهاد والسرقة وما شابه ذلك.

2- **المناص Paratexte**: يتواجد هذا النوع في العناوين والعناوين الفرعية والمقدمات والذيول والصور، وكلمات الناشر.

3- **الميتانص Métatexte**: وهو تلك العلاقة التي تربط نصّاً بآخر يتحدث عنه دون ذكره.

4- **النّص اللاحق**: يكمن في العلاقة التي تجمع نصّاً بنصٍّ، مثلا العلاقة التي تجمع النص (ب) كنصٍّ لاحق hypertexte بالنص (أ) كنصٍ سابق hypotexte وهي علاقة تحويل أو محاكاة.

5- **معمارية النص L'architexte**: تتصل بأنواع أدبية معينة: شعر، رواية أو بحث... وهي علاقة صمّاء تأخذ بعداً مناصياً، حيث تكون العلاقة بين هذه الأنماط متينة أما التعالي النّص transtextualité فهو يتعلق بمظاهر أدبية النّص[2].

وبالعودة إلى مفهوم "المناص" عند جنيت من خلال كتابه "عتبات"، فنجد مصطلح المناص مكوناً من مقطعين (para texte)، para تعني في اليونانية واللاتينية عدة معاني[3]:

- الشبيه والمماثل والمساوي pareil, égal، وهو ما له علاقة بالكمية والقيمية.

[1] – نور الدين السد، المرجع السابق، ص 121.

[2] – المرجع نفسه، ص 122.

[3] – عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 41.

- المشابهة والمماثلة والمجانسة والملاءمة، أو الظهور والوضوح والمشاكلة (convenable, compagnon, apparie, semblable).
- الموازي والمساوي والارتفاع والقوة.
- الزوج والقرين، والوزن بين مقدارين، والعدل والمساواة بين شخصين.
- تحاذي الجمل بين بعضها البعض.

ومصطلح para إذا ألحق بأيّ كلمةٍ يحمل معنى من هاته المعاني المذكورة سابقا، ومن هذه الكلمات مثلا:

- المتوازي parallèle
- المطرية أو الواقية من المطر parapluie.
- شبه المدرسي parascolaire.
- شبه عسكري paramilitaire.

أمّا المقطع texte: فقد كثرت تعريفاته ودلالاته في علم النفس وعلم الاجتماع واللسانيات والسيميائيات وتحليل الخطاب، وأصله في اللاتينية راجع إلى كلمة ''textus'' أي النسيج أو التسلسل والتوالي في ترتيب الكلمات، وهذا ما يعني في الثقافة الإسلامية والعربية دقة بروز الشيء وظهوره وغايته ومنتهاه.

ويضيف "جنيت" عن مصطلح المناص أنه من المتعاليات النصية والشعرية عامة، فيرى أنّه لا يمكن معرفة النّص إلا من خلال مناصه، فنادراً ما يظهر خالياً من عتباتٍ لفظية أو بصرية كاسم الكاتب، العنوان، العنوان الفرعي، الإهداء، صفحة الغلاف... إذن فالمناص هو كلّ ما يجعل من النصّ كتاباً مفتوحاً يقترح نفسه على قرائه أو بصفةٍ عامةٍ على جمهوره، فهو أكثر من جدارٍ ذو

حدود متماسكة يقصد به هنا تلك العتبة، وبتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكلٍّ منّا دخوله أو الرجوع منه.

أنواع المناص عند جنيت[1]:

تمّ الإجماع على أنّ المناص هو مجموع الخطابيات المصاحبة للنّص (العنوان- كلمة الناشر- الإشهار- دار النّشر...) وهو ما سماه "جنيت" بالنّص المحيط ''paritexte'' أي ذلك الفضاء المادي من النصّ الذي يكون تحت تصرّف الناشر الذي يعتبر المسؤول الأول.

1- **مناص الناشر Paratexte éditorial**: هي تلك الإنتاجات المناصية التي يعتبر الناشر مسؤولاً عنها ومكونات النص النشري كالتالي:

النص المحيط النشري	النص الفوقي النشري
الغلاف	الإشهار
صفحة العنوان	قائمة المنشورات
الجلادة jaquettes	Catalogues
كلمة الناشر	Presse d'édication

2- **مناص المؤلف paratexte auctorial**: هي تلك الإنتاجات والمصاحبات الخطابية التي تعود مسؤوليتها إلى المؤلِّف وتنقسم إلى قسمين (النصّ المحيط- النص الفوقي).

النص المحيط التأليفي	النص الفوقي التأليفي	
اسم الكاتب.	**العام:**	**الخاص:**
العنوان (رئيسي وفرعي)	اللقاءات الصحفية والإذاعية	المراسلات العامة والخاصة-

[1] - عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص ص 44، 45، 46، 47، 48.

العناوين الداخلية المقدمة- التصدير- الإهداء- الملاحظات- الهوامش- الحواشي	والتلفزيونية- الحوارات المناقشات والندوات القراءة النقدية- المؤتمرات	المسارات- المذكرات الحميمية- النص القبلي- التعليقات الذاتية

أقسام المناص:

1- **النص المحيط péritexte**: هو كلّ ما يتعلق بالمظهر الخارجي للكتاب ويضم نصوصاً ثانوية هي: النصّ المحيط النشري péritexte éditorial ويضم (الغلاف- الجلادة- كلمة الناشر- السلسلة).

2- **النّص المحيط التأليفي péritexte auctorial**: يضم اسم الكاتب- العنوان- العنوان الفرعي- العناوين الداخلية...

3- **النص الفوقي épitexte**: كل الخطابات الخارجية عن الكتاب (الاستجوابات والتعليقات. أيضا الفوقي النشري (الإشهار- قائمة المنشورات).

الفوقي التأليفي ← العام
↙ الخاص

المناص = النص المحيط + النص الفوقي.

المناص النشري = النص المحيط + النصّ الفوقي

المناص عامة = المناص التأليفي = النص المحيط + النص الفوقي.

مبادئ التناص[1]:

[1] - عبد الحق بلعابد، المرجع السابق، ص 51.

لكي نفهم المناص يجب فهم مبادئه التي بإمكانها أن توصلنا إلى الرسالة المناصية التي تحمل العناصر الفضائية والزمانية والتداولية والوظيفية. وللوصول إلى ذلك تطرح الأسئلة موجهة لمبادئ المناص:

- المكانية (أين؟)
- الزمانية (متى؟)
- الكيفية (كيف؟)
- التداولية (ممّن وإلى من؟)
- الوظيفية (ماذا نفعل به؟)

5- الشعرية عند تزفيتان تودوروف.

"تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov" (1939- 2017) فيلسوف فرنسي/بلغاري كتب واهتم بـ"النظرية الأدبية، تاريخ الفكر، نظرية الثقافة"، من مؤلفاته شعرية النثر (1971)، مقدمة الشاعرية (1981)، الشعرية (1968).

اهتم بالنقد الروائي وتخصص في "علم السرديات Narratology"، أو كما يسميها هو "علم السرد أو السردية" في كتابه "قواعد الديكاميرون Grammaire de Décaméron" والذي عرّفه بأنه علم القصّ أو الراوية la science du récit"[1]. استطاع "تودوروف" استنتاج مفاهيمه من خلال أطروحات الشكلانيين الروس، أو بالتقائه مع بعض النقاد الذين اهتموا بمجال السّرديات كـ"رولان بارث" و"غريماس".

والسردية هي فرع من فروع الشعرية مهمتها دراسة الإبداع النثري (رواية- قصة وحكاية)، كما لها مسائل مشتركة مع الشعرية خاصة في مسألة الأصل والفرع. فالشعرية تهتم أيضاً بالنثر، ولكن

[1] - محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 54.

السردية أكثر تخصصاً منها، كما تختلف عنها في عدة مسائل كالاختلاف في المضامين وطرح الرؤى والمواقف. وهناك فرق أيضا بين السردية وشعرية السرد التي هي جزء من الشعرية التي تدرس الخطاب الروائي بوصفه كلاماً parole وهذا لاستعمال (أنا) الفردية أو الاجتماعية. لقد حاول "تودوروف" تحديد موضوع "الشعرية poétique" استناداً إلى الفرق بين "الأثر الأدبي" الذي هو إنتاج للمؤلِّف الحقيقي وبين "النص" الذي هو إنتاج للقارئ لأنه بتوسيعه عن طريق القراءة[1]، وبالتالي هو ينفي أيضا أن يكون الأثر الأدبي موضوع الشعرية لأنه عمل موجود، بينما الشعرية موضوعها عمل محتمل. أمّا عن النص فهو يفرّق بين النصّ كبنية معرفية متكاملة يكون قابلاً للشرح والتفسير، وبين النّص كبناءٍ مجرّد[2].

وعن موضوع الشعرية يقول تودوروف: « ففي مقابل تأويل النّص الخالص لا تسعى الشعرية إلى تسمية المعنى، وإنما تستهدف معرفة القوانين العامة التي تعتمد لولادة كلّ عمل، وفي مقابل العلوم التي هي التحليل النفسي أو الاجتماعي أو سواهما»[3]. ويضيف أيضاً أنّ الشعرية لا تفتش عن هذه القوانين إلا داخل الأدب نفسه، فالشعرية إذن هي اقتراب من الأدب كواقعةٍ مجرّدةٍ وباطنةٍ في الوقت ذاته.

يعتمد "تودوروف" في دراسته وتحليله للخطابات المنهج اللساني، أي يستند في ذلك على مرتكزات الأسلوبيين في التحليل، إذ يحاول الجمع بين اللسانيات والشعرية لأن موضوعهما واحد وهو ما يسميه توحيدا لموضوع الأنظمة الدالة[4] "signifying systems"، ويقول عن هذه العلاقة أنها

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 34.

[2] – بشير إبرير، رحلة البحث عن النّص، في الدراسات اللسانية الغربية، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009، ص ص 234-235.

[3] – نقلاً عن نور الدين السد: المرجع السابق، ص 100.

[4] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص ص 72- 73.

موجودة ومضمرة، فاللسانيات تعمل على دراسة اللغة من حيث بنياتها (الصوتية والنحوية والدلالية) والشعرية كذلك إلا أنها أعمّ وأشمل فهي تضم اللسانيات. يقول: « نستطيع... تجميع قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسامٍ بحسب ارتباطها بالمظهر اللفظي من النص أو التركيبي أو الدلالي»[1].

لقد حاول "تودوروف" الوصول إلى قوانين عامة تتحكم في الخطاب الأدبي وتدخل تحت مفهوم "الشعرية poétique"، لكنه ربط بين مفهوم الشعرية ومفهوم "الأدبية" الذي يرتبط في أصوله بنظرية الأدب، وبهذا حاول إقامة علم للأدب ووصل إلى أنّ النظرية الأدبية في ثوبها الجديد لم تعد تولي العناية بالعوامل الخارجية بتشعباتها وتعقداتها، بل أصبحت تهتم بالمميزات الخاصة للأدب ومقوماته الجمالية، ومن هذا المنطلق توثقت العلاقة بين الأدبية وبين نظريات الفنون وعلم الجمال بصفةٍ عامةٍ[2].

لخّص "تودوروف" مفهومه حول "الشعرية"، والتي هي علم الأدب في نظره لأنها تبحث عن قوانين الخطاب الأدبي في كلٍّ من الشعر والنثر. فالأدب كلام يبعث اللذة أو يثير الاهتمام لدى سامعه أو قارئه، ويكون الخلود مصيره أكثر صناعة من الكلام العادي.

يرى كذلك أن العمل الأدبي ليس هو ذاته موضوع الشعرية، إنما ما تبحث عنه الشعرية هو خصائص هذا الكتاب الخاص الذي هو الخطاب الأدبي. أيضا دعا إلى استعمال الخطاب الأدبي بدل الأدب أو العمل الأدبي، لأن الخطاب ينشأ حول الأدب مع نشوء الأدب نفسه، وهذا الخطاب لم يكن موحداً منذ نشأته سواء من حيث غايته، أو أشكاله، ولكنه اتخذ اتجاهين مختلفين[3]: (التفسير والنظرية)، فالنظري يكون حول الأدب لا الأعمال الأدبية، أو يكون على مقولات عامّة لموضوعات

[1] – نور الدين السد، المرجع السابق، ص 101.

[2] – مسعود بودوخة، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، ص 13؛ ينظر أيضاً: تودوروف، الشعرية، مرجع سابق، ص ص 108- 109.

[3] – نور الدين السد، المرجع السابق، ص ص 101- 102.

معطاة فتنشأ الشعرية من خطاب العثور على هذه المقولات أو طرائق صياغتها. أما الأدبية في الخطابات فهي تقوم على ما يعتري النظام اللغوي من اضطرابات، فالأدبية هي حصيلة التغيّرات الملاحظة والطارئة في النظام التركيبي للغة كالانزياحات.

ينطلق "تودوروف" من فكرة أن الشعرية جاءت لتفصل أو تضع حدّا للتوازي القائم بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية، وبالتالي الشعرية كما عرفها آنفاً هي دراسة منهجية للأدب تعتمد على عنصرين أو عاملين متقابلين يعملان بطريقة متناغمة يكشف كلّ واحد من هذين العاملين عن جمالية الآخر[1]:

1- **التجريد**: يقوم بحسب "تودوروف" على الصياغة والكشف موضوعياً عن قوانين مجرّدة، وهذا لاعتبار أن العمل الأدبي ليس هو موضوع الشعرية، بل ما يستخلص من خصائص تحديد الخطاب النوعي [الأدبي] وكل عمل هو تجلٍّ لبنية محدّدة وعامة ليس العمل واحداً من إنجازاتها الممكنة، وبالتالي فإن هذا العلم لا يعني الأدب الحقيقي بل الأدب الممكن أي الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.
2- **التوجيه الباطني**: لا يمكن ملاحظة أثر هذه القوانين على سطح الخطاب الأدبي لكن لا يمكنها أن تغيب عن البنية الداخلية، وهذا التوجيه الباطني يتحكم في سيرورة الخطاب وانتقاله من الحالة العادية إلى الخطاب النّوعي، ويمنح هذا التوجيه أيضاً للقارئ مجالاً أرحب للحركة داخل النص وبين ثناياه.

لقد كان هدف "تودوروف" واضحا لتأسيس نظرية ضمنية للأدب تهدف إلى تحليل أساليب النصوص سعيا للوصول إلى استنباط الشفرات المعيارية والقوانين التي ينطلق منها الجنس الأدبي.

[1] – الطاهر بومزبر، التواصل اللساني والشعرية، المرجع السابق، ص 54؛ أيضا: تودوروف، المرجع السابق، ص 23.

استناداً لما سبق جعل الشعرية أنواع، وقد صنّفها تصنيفاً قريباً من تصنيف "دي سوسير" للسانيات، فرأى أنّ هناك شعريات عامّة وشعريات تاريخية[1]:

1- **الشعريات العامّة:** تدرس الخطاب النّوعي دراسة آلية، كما تدرس أيضاً علاقة الأجناس ببعضها البعض دراسة تزامنية، وتقوم بشرح كلّ جنسٍ على حدى، وذلك لمعرفة مميزات كل جنسٍ، وبهذا يكون لكلٍّ منها قانونه العام والذي يميزه عن الأجناس الأخرى.

2- **الشعريات التاريخية:** تهتم بالأجناس لكن بالاعتماد على أدوارٍ ومهمات منها:

- إجراء دراسة تحويلية لكل مقولة أدبية.
- أن يضع الدارس في حقل عمله كلّ الأجناس الأدبية بعين الاعتبار، إذ من الممكن استثمار هذا العمل في النّظرية التواصلية وكشفها عن العوامل المنتجة للوظائف اللغوية مثل: الملحمة تهيمن فيها الوظيفة المرجعية لأنها تكثر استعمال ضمير الغائب "هو".
- تسعى إلى التعرف على قوانين التحويلية التي تتصل بالانتقال من عنصر أدبي إلى آخر بافتراض قوانين جديدة.

وعن أدوات الشعرية وضع "تودوروف" نموذجاً لتطور الأشكال وتغيرها، فبدلاً من تصوّر ميلاد النموذج الشعري ونضجه عفوياً ثم موته واندثاره عفوياً أصبحت العفوية نموذجاً جدليا نقيض التركيب. يعتبر ظاهرة التوازي قانوناً عاماً ومجرداً لا يغيب عن أيّ عصرٍ، ولو تسنى للشعريات التاريخية أن تقف على مراحل التغيرات من عصرٍ لآخر لما أمكنها أن تتجاوز "التوازي" لاعتباره عنصر محوري وأساسي لكل عملٍ تتحكم فيه الوظيفة الشعرية، ولأنه يتجلّى على أبنية الخطاب الفنّي المنجز[2].

[1] – الطاهر بومزبر، المرجع السابق، ص ص 56- 57؛ أيضا: تودوروف، المرجع السابق، ص ص 78- 79.

[2] – المرجع نفسه، ص 58.

ويلحّ "تودوروف" على ضرورة أخذ المظهر اللفظي من النّص بعين الاعتبار فيحدّد قضايا التحليل الأدبي في ثلاثة أقسام كما ذكرنا سابقاً، وهذا بحسب ارتباط هذه الأقسام بالمظهر اللفظي من النصّ أو التركيبي أو الدلالي. هذا التحديد يطابق مقولات "رومان جاكبسون" ورؤيته الشعرية خاصّة ما تعلّق بظاهرة "التوازي" وتحليلها في العمل الفنّي الأدبي والذي يتطلب مبادئ تحليلية لسانية مدققة، وتختلف هذه المبادئ باختلاف الأدوات المستخدمة في بنية التوازي، إذ منها ما يتجه إلى عمق الخطاب ومنها ما يكتفي بسطحه (تم شرحه سابقاً). والتوازي يكون حاضراً في الشعر كما هو حاضر في النثر. ففي الشعر كما حدّده "جاكبسون" يقوم على بنية المجاورة ويحصل على مستويين أحدهما داخلي والآخر شكلي يتعلق ببنية الخطاب فينتج تنوعات الأشكال والدّلالات الصوتية والنحوية والمعجمية. أمّا في النثر فيقوم التوازي على بنية مبدأ المشابهة ولكن مقولاته اللغوية في النثر صعبة التمييز عكس الشعر ومن مظاهره النثرية شكل اللغة وأناقتها في المقامات. ويرجع "تودوروف" ذلك أن لكل أثر أدبي وفنّي بنيته الخاصّة لقوله «الحكم التقويمي لعمل ما مرتبط ببنيته»[1] حيث يمكن للدارس أن يحكم على جمالية هذا الخطاب من خلال القواعد الكلية التي ستنتجها حوله. وتبقى عملية استنطاق النصوص عملاً حرّاً مختلف على حسب رؤى القرّاء.

[1] – نقلاً عن : الطاهر بومزبر، المرجع السابق ، ص 65؛ وينظر: تودوروف، المرجع السابق، ص 83.

ثالثا–علاقات الشعرية بالمناهج النقدية الحديثة

1– الشعرية اللسانية.

2– الشعرية الأسلوبية.

3– الشعرية البلاغية.

4– الشعرية السيميائية.

5– الشعرية السردية.

ثالثاً– علاقة الشعرية بالمناهج النقدية الحديثة:

إنّ اتصاف النظرية الشعرية الحديثة بالاتساع والشمولية، خلق لها علاقاتٍ مختلفة مع عدّة مناهج نقدية حديثة، كاللّسانيات والأسلوبيات والبلاغة والسيميائيات... وهذا كلّه راجع لأنّ الشعرية في بحثها عن العلاقات المتنامية بين مكونات النصّ التي اعتمدت على مختلف المستويات اللغوية: "الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية والتشكيلية". وبالتالي كانت علاقات الشعرية مختلفة، كما أنّ للشعرية علاقات أخرى مع مكونات مصاحبة للإبداع الأدبي "كالمواقف الفكرية، التجارب، العقائد الإيديولوجية، رؤيا العالم...".

تطورت النظرية الشعرية الغربية الحديثة بتطوّر النقد الأدبي الحديث واتّسعت مجالاتها عبر مراحل مختلفة، إلاّ أنّها ظلّت تمارس نشاطها النظري باعتمادها أو استنادها على مناهج لغوية اشتغلت على الفنّ الأدبي كالمنهج اللساني بالخصوص. في حين يعتقد أغلب النقاد في العصر الحديث أنّ فكرة تأسيس نظرية شعرية حديثة ترجع في أساسها إلى الشكلانيين الروس، حيث رأوا أنّ الأسلوبية والشّعرية والأدبية مصطلحات ذات منحى جمالي، وذلك لأنها في معظمها تهتم بالاستعمال الفنّي للغة، والتوظيف المقصود لتقنياتها، كما أنّ الأسلوبية مثلاً تهدف لدراسة الفنون الأدبية وذلك بهدف إبراز الظاهرة الجمالية فتدرس محاور مهمة خاصة في النصّ الشعري كالفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية، الأصوات، التوصيل... كلّ هذه المحاور وغيرها جعلت العلاقات تتطور أكثر بين "الشعرية والأسلوبية"، حتى صار مجالهما واحد أي البحث عن الصفات الجمالية للنّصّ الأدبيّ عبر مستويات مختلفةٍ.

هناك رأي آخر يقوم بأنّ أصول "الشعرية poétique" ترجع إلى أصول أخرى، وقد بنوا هذه الآراء حول علاقة الشعرية بالمعارف الأخرى سعياً لتأسيس منهج ومفهومٍ عامّ للنظرية الشعرية، فقال بعضهم: "أن الشعرية وليدة اللسانيات"، وقال آخرون: "أن لها علاقة بالبلاغة القديمة..."،

كل هذه الاختلافات والرّؤى أوصلت الشعرية إلى مفترق طرق فصارت بذلك الشعرية شعريات. ظلّ همّ النقاد المهتمين بهذا المجال منصبّاً حول إقامة علم للشعر أمثال "جاكبسون وكوهن وتودوروف"، كما سعوا أيضا إلى تحديد أدوات الشعرية في بحثها عن قوانين الخطاب الأدبي، كما أنّهم استطاعوا إضفاء صبغة "الموضوعية objective" أي ضرورة وصفها للنّص وصفاً صحيحاً، وذلك باستبعاد المؤلف والاهتمام بالموضوع أي الخطاب الأدبي.

أسهمت الشعرية ومكتسباتها الكثيرة في إثراء تصوّراتٍ جديدة للأدب كالاتجاهين النفسي والاجتماعي، ولعلّ أول علاقةٍ للشعرية هي علاقتها بـ"**الأدبية literariness**"[1]: التي هي حقل موازٍ للشعرية تقريباً وقريبة منها، ومفهومها أنّها مفهوم خالصٌ في الأدب، أي شاعريّ منذ البداية، أو كما قال "جاكبسون" أنّ موضوع الأدب هو الأدبية. يعتبر هذا المفهوم سيميائي يخصّ النصوص الأدبية أي تميّزها عن غير الأدبية.

تتسم الأدبية بالعلمية (علم الأدب) وهدفه تحديد القوانين المجردة التي تمثل قاسماً مشتركاً بين الأعمال الأدبية. ولهذا فـ"الشعرية والأدبية" لهما غاية واحدة إلاّ أن مصطلح الشعرية عرف رواجاً أكثر من مصطلح الأدبية.

لهما أيضاً مفهومان متوازيان في الطرائق، ولكن الأدبية أحياناً تسقط لكونها تصبح موضوعاً لعلم الأدب وموضوعاً للشعرية، أو تسمى هنا علاقة منهج بموضوع. أيضاً للشعرية علاقة بالمتلقي (القارئ) الذي يعطيها صفة الموضوعية التي ليست مطلقة بالنسبة لها، كما أن الموضوعية التي اكتسبتها الشعرية راجعة إلى استنادها للنص الأدبي في عملية استنباطها للقوانين، وكذلك إلى اختلاف نظريات الشعرية على الرغم من وحدة النصوص، فالقصيدة أو النص الشعري واحد

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص ص 35- 36- 37.

والاختلاف موجود في طبيعة المفاهيم والقراءات، والشعرية عبر تاريخها الطويل لم تخضع لمنهجية واحدة فقط.

1- الشعرية اللسانية:

لقد صارت اللسانيات علماً يوم تبنّت مع "سوسير" مبدأ المحايثة أي تفسير اللغة باللغة، وكان لا بدّ للشعرية أن تتبنّى نفس المبدأ، فالشعرية محايثة للشعر وهو مبدأها الأساسي، كما اللّسانيات تهتم باللغة وحدها، والفرق بينها أنّ الشعرية لا تتخذ اللغة موضوعاً لها بل تقتصر على شكلٍ من أشكالها، والشاعر بقوله لا بتفكيره وإحساسه، إنّه خالق كلماتٍ، وليس خالقُ أفكارٍ، وترجع عبقريته كلها إلى الإبداع اللغوي[1]. إنّ أبرز من مثل "الشعرية اللسانية" هم: "جاكبسون، وسمويل ليفين ونيكولا ريفي" وغيرهم من اللسانيين المهتمين بالشعر.

لا تكمن أهمية اللسانيات في تحديد الدراسة اللغوية، بل إنها ممتدة لتدخل إلى العلوم الإنسانية وتمدّها بالمبادئ والطرائق، وهذا ما أجبر الشعرية للتعامل معها لأنهما يشتركان في العمل على مقاربة النصوص، وعلى الرغم من أنّ الدراسة اللسانية ليست كافية للتحليل الشعري وهذا راجع لأن ليست كل الأنظمة الشعرية هي بنى شعرية كلها بالضّرورة. أما عن دور الشعرية فقد نقلت اللسانيات من دراسة اللغة من داخل الكلمة والجملة إلى دراستها على مستوى الخطاب[2].

يعتبر "جاكبسون" رائداً للشعرية اللسانية منذ مساهمته في تأسيس حلقة براغ سنة 1926، وخروجه من روسيا نحو تشيكوسلوفاكيا ثم انتقاله إلى الولايات المتحدة الأمريكية، ومساهمته في تنمية الفكر والثقافة الشكلانية ونشرها لتصبح متداولة عالمياً، وقد ساعده على نشرها تحصيله العلمي المكثف من البحوث العلمية الأنثربولوجية والسيميائية (نظرية التواصل) وأيضاً مفهوم الأدبية والقيمة

[1] – جون كوهن، المرجع السابق، ص 40.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 66.

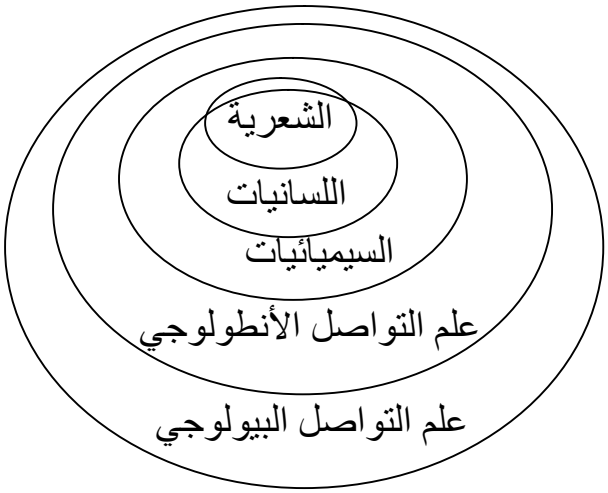
المهيمنة... كلّ هذه الأفكار وظفها في مفهوم الوظيفة الشعرية والتي من خلالها عمل على البحث عن القوانين والميكانيزمات المولدة للشاعرية[1].

انطلق "جاكبسون" من فرضيتين هما[2]:

- هيمنة الوظيفة الشعرية دون إلغاء الوظائف الأخرى في الشّعر.
- الوظيفة الشعرية هي إسقاط مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف.

وكذلك العمل على اكتشاف الفرق بين لغة الشعر واللغة اليومية، فمثلاً رأى في الوظيفة التواصلية اتجاهها نحو المدلول، أما الوظيفة الشعرية فاتجاهها نحو الدّليل.

ويضيف "جاكبسون" أيضاً أن الشعر يمكن تناوله انطلاقاً من أقرب نطاق للخصوصية أو من أي حلقة من الحلقات كـ"التوازي" الذي يجد امتداداً في جميع المستويات.



يبيّن هذا التصوّر أن الشعر يمكن أن يتناول من أقرب نسق إليه.

القيمة المهيمنة عنده هي التي تحدّد التفسير لسانية أو سيميائية، وأضاف أنه يمكن النظر إلى المهيمنة من ثلاث مستويات[3]:

[1] – محمد العمري، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية للشعر)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص ص 20- 21.

[2] – المرجع نفسه، ص 22.

[3] – نفسه، ص ص 24- 25.

- **مستوى النص**: فالعنصر المهيمن يؤثر في العناصر الأخرى، فالتجنيس والقافية تفاعل بين الصّوت والدلالة لكن دراستهما تتم غالباً ضمن **المستوى الصّوتي**، وهناك **مستوى هيمنة القيم** فنية أو فلسفية جمالية في فترةٍ من الفترات وعند اتجاهٍ معيّن فتؤثر في الفنون المجاورة لها.

ما يستخلص من علاقة "الشعرية باللسانيات" هو أنّ الشعرية أعمّ وأشمل وأعمق من اللسانيات ويمكنها أن تتخذها منهجاً من مناهجها القرائية للكشف عن قوانين الإبداع الأدبي وخصائصه، وكما أن هناك نقاط تقاطع بين اللسانيات والشعرية وهناك نقاط اختلاف، ولعلّ أهم ما يستخلص من هذه العلاقة[1]:

- اللسانيات أعطت للشعرية صبغة العلمية خاصة في مبدأ المحايثة.
- الشعرية تعالج شكلاً من أشكال اللغة.
- اللسانيات تهتم بالقضايا اللغوية عامّةً.
- مجال دراسة اللسانيات هو الأشكال اللغوية كافة والشعر نوع من اللغة لذا يدرسه اللساني.

[1] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص ص 66- 67- 68- 69-70- 71- 72.

*– لم تستغن نظرية الأدب أو الشعرية المعاصرة الحديثة عن ما هو خارج النص، أو السياق الخارجي، أو بالخصوص عن الأطروحات الإيديولوجية، على الرّغم من ادّعاءاتها بالتزامها مبدأ المحايثة في دراسة النّصوص. والحقيقة التي يمكن أن يستخلصها القارئ المتمعّن والمدقّق لمعظم الرؤى الشعرية والنظرية عند النقاد الذين سبق ذكرهم يجدها في حقيقة الأمر لا تخلو من كونها معالجة جمالية للطرح الإيديولوجي، فمثلاً شعرية "جاكبسون" هي قراءة جديدة لفكر وفلسفة "ماركس" ولكن بالاعتماد على منهج "سوسير" اللساني، وشعرية "جنيت" هي قراءة جديدة للشعرية الكلاسيكية، بالاعتماد على منهج "جاكبسون" الشكلي... فجلّ الشعريات خضعت للفلسفات الواقعية والمثالية الحديثة، فنجد الواقعية تمثلت في مصطلح "الانعكاس" الذي أكّد عليه "جاكبسون" من خلال حديثه عن علاقة الأدب بالمجتمع، أما المثالية فقد ظهرت في مصطلح المحاكاة.
للاطلاع أكثر على هذه القضية ينظر (محمد جاسم جبارة، أسئلة الشعرية، ص ص 52- 53).

- اللّسانيات انبثقت من ثنائية "اللغة والكلام"، وبناءً على هذه الثنائية تكونت الشعرية على ثنائية "الأدب والكلام الأدبي".
- يرتبط مفهوم القيمة المهيمنة عند "جاكبسون" بثنائية التزامني والتعاقبي عند "سوسير".

يحاول "تودوروف" الجمع بين اللسانيات والشعرية بتوحيد الموضوع الذي يسميه "الأنظمة الدالة Signifying systems"، ويقول أن العلاقة بينهما مضمرة لأنّ اللسانيات تعمل على دراسة اللغة من حيث بنياتها (الصوتية والنحوية والدلالية) والشعرية كذلك هذه هي مواضيعها التي تشتغل عليها.

2- الشعرية الأسلوبية*:

يرى بعض النقاد أن "الشعرية" تحتوي "الأسلوبية" وتتجاوزها، فالأسلوبية تعمل على البحث عن الخصائص التي تميّز الفنّ القولي، وذلك بدراسة ما هو موجود في النّص بينما تسعى الشعرية لدراسة الشفرات. أيضاً الشعرية تفيد من نتائج الأسلوبية فتتبع المميزات الأسلوبية (الصوتية والتركيبية والدلالية)، في حين تدرس الأسلوبية الأساليب والأنظمة والعلاقة بينهما[1].

إذن فالحقيقة تفيد أنّ الشعرية تمثل الأسلوبية وتعتبرها إحدى مجالاتها فمثلاً "رومان جاكبسون" شعريته تدرس اللغة ضمن نطاق ذو منحى أسلوبي، فقيل أنه أبدل كلمة "أسلوب" بكلمة "وظيفة" حيث رأى أن لكلّ نصٍّ تركيب خاصّ به، وبالتالي فدراسة الأسلوب غير ممكنة.

* – ما يلاحظ على علاقة الشعرية بالمناهج النقدية الحديثة أنّ هناك تداخل في هذه العلاقات، فالشعرية شاملة لهذه المناهج كلها وتستند عليها في معرفة القوانين التي تتحكم في الإبداع الأدبي. وبالتالي قد تتبع منهجية لسانية أو بلاغية أو أسلوبية أو سيميائية. إذن وانطلاقاً من هذه المفارقة يصعب الترتيب منهجياً على الأقل في الحديث عن هذه العلاقات، ولعلّنا إذ نقدم "الشعرية الأسلوبية" لتبرير مفاده أن المهتمين بهذا المجال قد عدّوا الأسلوبية أو علم الأسلوب علماً ذا منحى لساني ومنهج لغوي وأدبي يهتم بدراسة الخصائص اللغوية، أي معنى ذلك أن الأسلوبية وليدة اللسانيات، هذا ما دعانا إلى تسبيقها منهجياً فقط.

[1] – ميادة كامل إسبر، المرجع السابق، ص 93.

ويرى بعض النقاد أن الشعرية جاءت لتستكمل النّقص الذي ظهر في الأسلوبية[1]، فهي لا تقف عند الحاضر والظاهر في لغة الإبداع، وإنّما تتجاوزه إلى سبر ما هو خفي وضمني، حيث أنّ الاهتمام بالأساليب ودراساتها في العصر الحديث هو الذي أعلن عن ميلاد الشعرية الحديثة. لقد تنوّعت اتجاهات الأسلوبية فصارت عدة أسلوبيات لكلٍّ منها مرجعيتها النظرية، فـ"الأسلوبية التعبيرية" تدرس علاقة الصيغ بالفكر وكذلك تدرس قيمة الأدوات الأسلوبية التي يستخدمها التفكير، وأبرز أعلام هذه الأسلوبية الذين مثّلوها: "جيرو وشارل بالي"، فبالنسبة لهم دراسة التعبير ضرورة لا بدّ منها، بينما هناك اتجاه آخر يرى في الأسلوب أنه كاشف للنمط التفكيري لصاحبه ويسمّى بأسلوب الفرد وقد مثل هذا النوع من الأسلوبية "سبتزر" وعلاقة الأسلوبية واضحة بالمنهج البنوي لأنها تقابل بين اللغة والخطاب. وهناك الأسلوبية التكوينية التي تتجه نحو غايات الأدب أكثر ممّا تتجه نحو أصله[2].

- الأسلوبية فيها تداخل بين اللسانيات والشعرية أو بين الأدب واللسانيات.
- الأسلوبية هي دراسة لخصائص اللغة التي يتحوّل النص بموجبها من السياق الإخباري إلى وظيفة التأثير والجمال.
- الأسلوبية تصف الخصائص دون أن تعني بالمتلقّي، كما أنّها لا تهتمّ بالسياق عكس الشعرية.
- تطبيقات الشعرية تحاول تأويل النّص أو بالأحرى استجلاء القوانين التي تولد تلك الشعرية.
- تبنّت الشعرية التوجيه التنظيري لذا فلا بدّ أن يتوفر لها ما يحقق لها تنظيراتها ويطبّق مبادئها الإجرائية فكان لا بدّ لها من الاستناد على الأسلوبية وأيضاً التأويلية[3].
- تعني الشعرية بربط درجة الشعرية (الوظيفة) بعددٍ من المقولات الأسلوبية.

[1] – محمد جاسم جبارة، المرجع السابق، ص 77.

[2] – عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988، ص ص 31- 32.

[3] – المرجع نفسه، ص ص 60- 61.

3- الشعرية البلاغية:

مثّل هذا الاتجاه البلاغيون البنويون حيث استفادوا من اللّسانيات كما استثمروا أيضاً في نتائج الدراسات البلاغية القديمة ولعلّ أبرز من مثّل هذا الاتجاه "جون كوهن" في كتابه (بنية اللغة الشعرية Structure de la langue poétique) و"مولينو وطامين" في كتاب (Introduction à l'analyse linguistique de la poésie) (مدخل إلى التحليل اللساني الشعري)، وكذلك "كبدي فاركا" في كتابه (ثوابت القصيدة Les constantes du poème). فهؤلاء النقاد تحدّثوا عن لغة الشعر من خلال شعريتها لا من خلال نحوها، أي اعتبروا الشعرية عبارة عن بلاغةٍ مجددة في ضوء المفاهيم اللسانية[1].

يتفق هؤلاء النقاد الباحثون على أن للبلاغة القديمة رصيد معرفي وثيق الصّلة بالنّص الشعري، فهم ينتقدون النتائج التي وصل إليها أصحاب الاتجاه اللساني، فيأخذون بطرقهم البحثية لا بنتائجهم، فقد حاولوا إعادة النظر في مفاهيم الشعرية القديمة والبلاغة التقليدية ومراجعتها لكي تكون قادرة على الوصف والتفسير.

فالبلاغة والشعرية القديمتين تأخذان المشروعية من النّص، أو كما يرى "كوهن" أن مشروعية البلاغة تعود إلى خصوصية الشعر وهي الجمال الذي لا يمكن أن يوصِل إليه علم النفس ولا علم الاجتماع.

في مؤلّف آخر له (البلاغة والأدب)[2] حاول "كبدي فاركا" بعث البلاغة العامة، وهذا باعتبار التداخل بين بلاغة الخطاب الإقناعي والشعرية، حيث يساوي بين الشاعر والخطيب فيراهما يتجهان لمخاطبة أحدٍ ما، ويصرّح "كبدي" أيضاً أنه اعتمد في مؤلفه خطى وجهود المدرسة الألمانية

[1] – محمد العمري، المرجع السابق، ص 32.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 34- 35.

في تجديد البلاغة القديمة والتي استطاعت أن تعيد البلاغة الأرسطية العامة (بلاغة الخطاب والشعر) من جديد، هذا سيترتب عنه فيما بعد ميلاد البلاغة العامة والمختزلة والبلاغة الإقناعية المتضمنة للبلاغة الشعرية التي ستظهر على يد "بارث وجنيت".

حاول أيضاً "هنريش بليت" عرض خطوات التحليل البلاغي، وذلك بتحويل البلاغة القديمة من المعيارية إلى الوصفية العلمية، أي من الاهتمام بالبلاغة بكيفية إنتاج النصوص إلى الاهتمام بكيفية التحليل العلمي للنصوص.

إذن فعلاقة "البلاغة الشعرية" عبارة عن ترابطٍ وازدواجية، فكما أنّ الشعرية محاولة لوضع نظرية عامة ومحايثة للأدب، فالبلاغة أيضاً علم كلّي ينظم اللغة ويعمل على ضبط القوانين في الإبداع بشقيه الشعري والنثري[1].

- ما يعاب على البلاغة القديمة أنها وقفت عند المرحلة الأولى من البحث (التصنيف).
- عملت على تقسيم الأصناف من الانزياحات ورتبتها وفقط.
- لم تبحث عن البنى المشتركة بين الصور المختلفة.
- الشعرية تهدف إلى البحث عن البنى المشتركة بين الصور المختلفة عكس البلاغة.
- أهمّ مقوّم اشتغلت عليه البلاغة والشعرية هو الانزياح.
- اشتغلت الشعرية على قضية الشعر وأنه ليس نثراً بل هو نقيض له.
- الشعرية خاصية وميزة أو طاقة موجودة داخل الكلام، فهي تعمل للوصول إلى حقيقة ولا تصل إلى ماهيته وجنسه، بل إن صفات الأشياء جزء منها.
- البلاغة الجديدة تبحث عن لغة رفيعة وراقية، وهذا ما عمل عليه المنظرون على مرّ العصور وهو محاولة إيجاد هذه القوانين التي تعطي للأقوال فاعليتها، وهنا تشترك مع الشعرية.

[1] – عبد القادر زروقي، المرجع السابق، ص 138.

- الشعرية مفهوم واسع يصل بين الشعر والخطابة أو التخييل والتداول وهذه من مباحث البلاغة أيضاً.
- تمثل الشعرية قوانين النّص فهي تعمل على تحديدها والبحث عنها وضبطها وكذا مدى استجابته للقوانين العامة التي هي من متطلبات العلم الكلي (البلاغة).
- وتحقق هذه القوانين هو التمثيل الحقيقي للشعرية فنصل إلى "الشعرية = البلاغة".
- تكون البلاغة مكان الشعرية حين تغيب عنها روح المنظّر وشخصيته، وحين لا تستخدم العاطفة، وحين لا يعترف بالأعراف المجتمعية ويتجرّد منها.
- البلاغة إن استغنت عن "الإيتوس" ''Ethos'' و"الباتوس Bathos" والحجج فهي تتطابق مع الشعرية أو الأسلوبية[1]، وهذا ما حصل مع بلاغة "أرسطو" التي كانت عاجزة كامنة في فنّي المأساة والملهاة والأدب اليوناني، أي لم تكن شاملة لكل الآداب.
- ماهية الشعرية لا تتغير بتغيّر الألسنة بل تبقى كما هي ذاتها، على غنى عن خضوعها للشعرية الغربية أو للشعريات الأخرى.

4- الشعرية السيميائية:

يسعى هذا المنهج إلى إدخال البلاغة في النّظام السيميائي وقد مثّل هذا الاتجاه "يوري لوتمان" الذي ارتبط بالدراسة الشكلية، وكذلك محاولاته لإعطاء دلالة للشكل. زاوجت الشعرية بين البلاغة والسيميائيات الحديثة للوصول إلى ما لم تستطع اللسانيات الوصول إليه.

تفرّعت الشعرية السيميائية أيضاً عن سيميائيات "غريماس".

[1] – عبد القادر زروقي، المرجع السابق ، ص 139.

*– الإتووس: النزعة العاطفية (تمجيد الذات، الأنا).

الباتوس: مبحث يعمل على كشف العاطفة والذاتية.

السيميائيات هي أحد أبعاد الشعرية اللسانية واعتبر "لوتمان" أحد أهمّ أقطابها، حيث كان ينتمي إلى مجموعة "ترتو" السيميائية والتي تعتبر وريثة للشكلانية الروسية[1]، وقد اشتهر هذا الناقد بكتابه (بنية النص الفني) والذي حاول من خلاله دمج الشعرية اللسانية في سيميائيات الفن عامة.

يطرح من خلاله المفاهيم السيميائية للغة ويقارنها مع اللغات الطبيعية، كذلك يوسّع مفهوم النص ليشمل كلّ إنتاج فنّي (رسم- سينما).

حاول "لوتمان" إدخال السيميائية على شعرية "جاكبسون" ومرجعيته في ذلك أنّ الفن وسيلة من وسائل التواصل، وأنّ كل الأنظمة المستعملة بين الأفراد لتحقيق التواصل تعتبر لغة، وعن اللغات الممكنة (**اللغات الطبيعية**: العربية- الروسية- الفرنسية...الخ).

اللغات الاصطناعية: اللغة العلمية ولغة الاصطلاحات مثل: علامات الطرق.

اللغات الثانوية: (أو لغات التميّط الثانوي) وهي بنيات التواصل التي تعتمد على غيرها في المستوى اللغوي مثل: الأسطورة والدين والفنّ.

تقوم وجهة نظر "لوتمان" على أمرين[2]:

1) إحالة المقوم الصوتي واشتغاله على تفاعل الدلالة والصوت تجنيساً وترصيعاً.
2) اعتبار التكرار أهمّ مكوّن شعري، وكذلك الإيقاع والاستعارة.

5- الشعرية السردية:

كان من نتائج الشكلانية الروسية أنها استطاعت أن تخلق فضاءاً نقدياً واسعاً في النقد الغربي وخاصة في النّقد الرّوائي والذي تخصّص فيما بعد وأنتج "علم السّرديات Narratology" ويسمّى أيضاً بالسّرديات أو علم السّرد أو السّردية، وهو مصطلح جاء به "تودوروف" وعرّفه بأنّه علم القصّ أو الرواية (la science du récit) والذي استقاه من أطروحات وكتابات الشلاكنيين الرّوس

[1] - محمد العمري، المرجع السابق، ص ص 44- 45.

[2] - المرجع نفسه، ص 46.

خاصة مثل: "فكتور شكلوفسكي (1893- 1984)" و"بوريس إيخنباوم (1886- 1959)"، وكذلك عن أعمال "فلاديمير بروب (1895- 1970)" خاصّةً في مؤلفه المهمّ [مورفولوجيا الحكاية الشعبية].

تطور مصطلح "السردية" مع "جنيت" كما ذكرنا ذلك آنفاً، في حين نجد نقاد آخرين اهتموا بهذا المجال أمثال: "رولان بارث وغريماس".

يؤكد معظم هؤلاء النقاد من خلال مناقشاتهم وكتاباتهم أن "السرديات" فرع مهمّ وواسع من "الشعرية" يهتم بدراسة الأجناس النثرية كالرواية والقصة والحكاية، في حين أن للسردية مسائلاً تميزها عن الشعرية، أنّ هناك مبادئ مشتركة بينهما، أي أن علاقتهما علاقة أصل وفرع.

- الشعرية تبنت الأجناس النثرية منذ الشكلانيين الروس.
- السردية اتسعت في هذا المجال ولم تعد مسألة من مسائل الشعرية.
- أصبحت السردية العلم المقابل للشعرية، والمقصود من ذلك أن مسائلهما فيما يخصّ دراسة النصّ الأدبي بدأت تختلف في عدة مباحث، خاصّةً في تعامل الأجناس الأدبية مع اللغة، أيضا في المضمون وطرح المواقف خاصة موقف الجنس الأدبي من "المحاكاة" أو "الانعكاس".
- شعرية السرد هي مسألة من مسائل الشعرية.
- الشعرية تدرس الخطاب الروائي بوصفه كلام (parole).
- استعمل الشكلانيون مصطلح "الشعرية مع السّرد" ولم يستعملوا النثرية لأنهم يقدرون قيمة الشعر ويعتبرونه النموذج الأمثل والأفضل لاستخدام اللغة.
- لم يستعملوا مصطلح النثر لكي لا يميزوه ويفضلوه.
- الشّعرية أسبق من النثر في الجمالية الشكلية.
- العديد من الاتجاهات غير الشلاكنيين الرّوس اهتمت بدراسة الرواية مثل: نقاد الواقعية الاشتراكية وفلاسفة الأدب الواقعي وتاريخ الأدب "كجورج لوكاتش". وهناك دراسات سردية

مختلفة كلها اتخذت تسمية الشعرية [شعرية دستويفسكي لميخائيل باختين/ شعرية التأليف لبورس أوزبنسكي/ والشعرية، شعرية النثر لتودوروف].

- شعرية السرد درست مفاهيم جديدة تتعلق بالخطاب الرّوائي والتناص والفضاء الرّوائي، وهذا ما وسّع من مجال النثر لا يصبح ذا طبيعة شعرية وهذا ما فعله "باختين"[1].
- شملت هذه الشعرية الصحافة والأقوال العامّة والسينما والرّسم وأصبحت تسمى بـ "الشعرية الموضوعية" خاصة عند "أوزبنسكي"[2].
- ربطت شعرية السرد بين التعبير والدلالة، وحرصت على تحصيل المعنى، وبهذا فهي تجعل من النص معبراً للواقع والوقائع.
- الاعتماد على الحوارية الموجودة في النثر الروائي وغير موجودة في الشعر.
- تؤكد على تعددية الخطاب الروائي وفردية الخطاب الشعري.
- الخطاب الروائي أكثر قدرة وتجسيداً وانعكاسا للمجتمع والإيديولوجية من الشعر.
- حضور الفنون البلاغية في تحليل السرد كالجناس والمجاز والاستعارة.
- وظّفت الشعرية السّردية البلاغة التقليدية لفهم الرّواية والسّرد وتحليله.

[1] – ينظر: محمد جاسم جبارة ، المرجع السابق، ص ص 53- 54- 55.

[2] – المرجع نفسه، ص 60.

الفصل الثاني

الشعرية في المنظور النقدي العربي القديم

الفصل الثاني: الشعرية في المنظور النقدي العربي القديم

- **تمهيد:** قيمة الشعر ومفهومه عند العرب.

أولا– الأصول الفلسفية للشعرية العربية.

1- الفارابي وقوانين الشعر.
2- ابن سينا وجماليات الأشكال والأوزان.
3- ابن رشد/ شعرية التخييل والخروج عن المألوف.

- **خلاصة:** قضية التأثير والتأثر مع أرسطو.

ثانيا– الأصول النقدية للشعرية العربية.

1- شعرية ما قبل الإسلام (غنائية الشعر الجاهلي وصناعته/ نشأة النقد العربي/ الشفاهية...).
2- الشعرية في صدر الإسلام حتى القرن الثالث هجري (موقف الإسلام من الشعر/ الكتابية/ مرحلة التدوين/ إسهامات الرواة واللغويين والشعراء).
3- الاتجاه الديني وإعجاز القرآن (الرماني– الباقلاني.../ نشأة البلاغة العربية...).

ثالثا– الأصول النظرية للشعرية العربية.

1- المرحلة الأولى: (الجاحظ/ الأصمعي/ ابن سلام/ ابن قتيبة
2- المرحلة الثانية: ابن طباطبا/ ثعلب/ ابن المعتز
3- المرحلة الثالثة: قدامة/ العسكري/ ابن رشيق).

أولا– الأصول الفلسفية للشعرية العربية.

1- الفارابي وقوانين الشعر.

2- ابن سينا وجماليات الأشكال والأوزان.

3- ابن رشد/ شعرية التخييل والخروج عن المألوف.

- **خلاصة:** قضية التأثير والتأثر مع أرسطو.

لقد كان اهتمام العرب بالشعر بارزاً وواضحاً منذ القدم، فكان ديوانهم وتاريخهم وثقافتهم، ومصدر حكمتهم، لكنّ هذه المعرفة لا تعني أبداً اطلاعهم أو اكتشافهم لمصطلح "الشعرية" الذي ظهر حديثاً، أي أنّ دورهم كان نقدياً محضاً حيث أثار النقاد العرب القدامى والمهتمون بالشعر عدة قضايا تتعلق بماهية الشعر ومفهومه ضمَّتْها كتب النقد التراثي العربي.

هذه الآراء والتطبيقات النقدية احتاجت إلى التنظير المحكم والممنهج أو لنقل لوضع خارطة علمية يتأتى من خلالها تصنيف وترتيب كل مجالٍ في مكان تخصّصه. فالثقافة النقدية العربية القديمة والمتعلقة بالشعر خاصة كانت ثقافة موسوعية تضم عدة مجالات معرفية وحقوق مختلفة شملت الآراء (الفلسفية– النقدية– اللغوية...).

لكن ممّا لا شك فيه أن دور النقد العربي القديم وإسهاماته في تحديد وتطوير النظرية الشعرية العالمية واضح وجليّ بإمكانه أن يعطي "الشعرية العربية" قيمتها وتميّزها واستقلاليتها، وهذا انطلاقاً من خصوصيات كثيرة تتميّز بها عن غيرها. في هذا الفصل نحاول طرح ومناقشة العديد من القضايا المهمة التي ميّزت الشعرية والنقد العربي القديم، وذلك أيضاً سيكون رداً أو برهاناً لمن ينفون دور الموروث النقدي العربي في بناء الشعرية المعاصرة، وكذلك لمن يرون أنها مبالغة أو مغالطة في فهم النظرية العربية القديمة، لأنها لم ولن ترقى أبداً إلى مستوى العلمية والتأسيس بل هي مجرّد إشارات في النحو والبلاغة واللغة.

قيمة الشعر ومفهومه عند العرب:

يستخلص مفهوم الشعر عند العرب من قيمته في الحضارة العربية ووجودها، فللشعر أثر في نفوس العرب، كما له دور في حياتهم، فقد كان ديوان علومهم ومعارفهم سجل حياتهم وأرّخ لأيامهم حتى صار أفضل شيء تفتخر به هذه الأمة، فلم يصح لهم علمٌ غيره.

لتحديد هذا المفهوم أي الشعر تحديداً دقيقاً علينا عرض القضايا التي اهتم بها النقد الأدبي منذ مرحلة الجمع والتدوين ومسألة التعريب وفهم القرآن الكريم، وإبراز دور الشعر في هذا الفهم القرآني، إضافة إلى موقف الإسلام وعلاقة الشعر بالعقيدة، ونقل أخبار وأيام العرب، ثم بعد ذلك تبني الشعر كعلم أو صناعة وكذا مسألة نشوءِه وتأثره بالمفهوم الأرسطي من عدمها... إلى جانب قضايا أخرى ميّزت الشعر العربي منذ العصر الجاهلي.

يعود الاهتمام بالشعر العربي إلى ما قبل الإسلام، أي مرحلة الثقافة الشفهية أو ما سمي بمرحلة التأمل (النقد الانطباعي) والتي ترجمتها أذواق الشعراء أنفسهم أو عامة الناس بإقامة الأسواق والتحكيم بين الشعراء في الندوات، ولأن العرب كانوا أمة بيان وفصاحة تهتز نفوسهم وتطرب من الكلام الجميل، أدركوا دور الشعر وأحسوا بتأثيره مما جعلهم يتخذونه سلاحاً يذودون به عن قبائلهم حتى إن القبيلة كما يقول "ابن رشيق" (406هـ): « إذا نبغ فيها شاعر أتت قبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزامير كما يصنعون في الأعراس ويتباشر الرجال والولدان لأنه حماية لأعراضهم، وذب عن أحاسبهم وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم، وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد أو شاعر ينبغ فيهم...»[1].

وقد دفعهم هذا التقديس للشعر، ومعرفة مدى أهميته في حياتهم ومجتمعهم إلى العناية به عناية شديدة، والتسابق والحث على تعليمه وحفظه. قال "معاوية بن أبي سفيان": « يجب على الرجل تأديب ولده، والشعر أعلى مراتب الأدب»، وقال أيضا: «اجعلوا الشعر أكبر همكم وأكثر دأبكم»[2].

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تح: محمد الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2009، ج1 و2، ص 23.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 24– 25.

أما بالانتقال إلى مرحلة الإسلام نال الشعر درجة عالية من التقدير خاصة في ظل عملية التعريب بخلفياتها اللغوية والثقافية، فمع بداية عملية الجمع والتدوين ودراسة القرآن مثّل الشعر أهمية كبيرة في فهم كلام الله عزّ وجلّ، حيث كانوا يرجعون إليه لفهم معاني القرآن وشرح غريب ألفاظه، فقد كان ابن عباس (69 هـ) يقول: « إذا قرأتم شيئاً من كتاب الله، فلم تعرفوه فاطلبوه في أشعار العرب، فإن الشعر ديوان العرب وكان إذا سُئل عن القرآن أنشد الشعر»[1]. وأيضا فعل "ابن قتيبة" (276هـ) في كتابه "تأويل مشكل القرآن" عندما كان لا يستخدم الشعر إلا في تفسير الآيات الصعبة. واستعمل الشعر كحجة من لدن علماء ولغويين كُثر، ولعل أكبر مشكلة واجهت علماء النحو هو انتقاء الأمثلة والشواهد لقواعدهم، وهل يختارون من شعر المولدين أم من شعر القدماء؟ وبالتالي ظهرت مسألة القديم والحديث. هذا عن "قيمة الشعر" عند العرب، أما عن "مفهومه"، فقد تمثل على أشكال عديدة إذ يعرّفه "ابن قتيبة": « الشعر علم العرب وسفر حكمتها وديوان أخبارها ومستودع أيامها والسور المضروب على مآثرها، والخندق المحجور على مفاخرها والشاهد العدل يوم النفار والحجة القاطعة عند الخصام، ومن لم يقدم عنده على شرفه وما يدعيه لسلفه من المناقب الكريمة والفِعال الحميدة بيتٌ منه شذت مساعيه وإن كانت مشهورة ودرست على مرور الأيام وإن كانت جساما ومن قيدها بقوافي الشعر وأوثقها بأوزانه وأشهرها بالبيت النادر والمثل السائر والمعنى اللطيف، أخلدها الدهر وأخلصها من الجحد ودفع عنها كيد العدو وغض عين الحسود»[2].

نستنبط من هذا الكلام أن "ابن قتيبة" لم يضع مفهوما عاما للشعر، حيث لم يضمن الشعر العربي كله في تعريف فقوله معدن العرب لأن فيه تاريخهم وحكمتهم وأغانيهم أي أن الشعر كان أفضل العلوم العربية ومصدرها الأصيل.

[1] – وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر في النقد العربي، دار الفكر، دمشق، 2010، ص 18.

[2] – فيسنتي كانتارينو، علم الشعر العربي في العصر الذهبي، تر: علي بيوض، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص 29.

ويعرّفه "ابن خلدون" (140 هـ) في القرن التاسع هجري نفس تعريف سابقه تقريبا إذ يقول: « اعلم أن فن الشعر من بين الكلام كان شريفا عند العرب، ولذلك جعلوه ديوان علومهم وأخبارهم وشاهد صوابهم وخطئهم وأصلا يرجعون في كثير من علومهم وحكمه»[1]. ويضيف "السيوطي" (911هـ)*: « الشعر ديوان العرب وبه حفظت الأنساب وعرفت المآثر، ومنه تعلمت اللغة، وهو حجة فيما أشكل من غريب القرآن، وغريب حديث رسول الله – صلى الله عليه وسلم– وحديث صحابته والتابعين، وقد يكون شاعر أشعر وشعر أحلى وأظرف، فإما أن تتفاوت الأشعار القديمة حتى يتباعد ما بينها في الجودة فلا لكل يحتج وإلى كل من يحتاج، فأما الاختيار الذي يراه الناس للناس فشهوات، وكل يستحسن شيئا»[2]. ما نستنتجه من هذه التعريفات السابقة هو مفهوم "الشعر ديوان العرب"، لكن هناك تسميات وتعريفات أخرى أشهرها "صناعة الشعر" للجاحظ وابن سلام و"نقد الشعر" لقدامة بن جعفر و"عيار الشعر" لابن طباطبا و"علم الشعر" لابن سينا.

ولعلّ "صناعة الشعر" هي التسمية المهيمنة إذ يستعملها أيضا "أبو هلال العسكري" وابن رشيق وحازم القرطاجني. يقول "ابن سلام الجمحي": « للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما يثقفه العين، ومنها ما يثقفه الأذن، ومنها ما يثقفه اليد، ومنها ما تثقفه اللسان...»[3].

[1] – وليد قصاب، المرجع السابق، ص 15.

* – القول لابن فارس اللغوي المشهور استدل به السيوطي في كتابه "المزهر في علوم اللغة"، م3، ص 193.

[2] – فيسنتي كانتارينو، المرجع السابق، ص 30.

[3] – ابن رشيق، المصدر السابق، ص 102.

وقال بعضهم حد الشعر من أربعة أشياء وهي: اللفظ والوزن والمعنى والقافية. وقال غير واحد من العلماء: الشعر ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإنما لقائله فضل الوزن[1].

والشعر قديم الفطرة عند العرب، وهو لا يكون شعراً حتى يستوفي صفة اللفظ. يقول "ابن رشيق": « كان الكلام كله منثوراً فاحتاجت العرب إلى الغناء بمكارم أخلاقها وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة... فتوهموا أعاريض فعلموها موازين الكلام فلما تم لهم وزنه سموه شعراً لأنهم قد شعروا به، أي فطنوا له»[2]. والشعراء معناه العلماء والشعر منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية... وقائله شاعر لأنه يشعر بما لا يشعر به غيره أي يعلم»[3].

ويقول الجاحظ: «إنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير»*. لقد تأثر بعض النقاد القدامى بالمنطق الأرسطي ومناهجه التحليلية وبنوا مفاهيمهم الشعرية على المفهوم العام للشعر، كما جاء في كتابه "فن الشعر"، فـ"قدامة بن جعفر" (337هـ) يعرّف الشعر في كتابه "نقد الشعر": « إنه كلام موزون مقفى دال على معنى»[4] ومعنى ذلك أن الشعر فعالية فردية وله خصائص أسلوبية.

[1] – ابن رشيق، المصدر السابق ، ص 103.

[2] – المصدر نفسه، ص 18.

[3] – أحمد أمين، فجر الإسلام، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، 2008، ص 60.

* – ينظر مصطفى صادق الرافعي، تاريخ آداب العرب، ج3، م. درويش الجودي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004، ص ص 159- 160.

[4] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1979، ص ص 6- 7.

ويضيف "قدامة": « لما كان الشعر صناعة وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال إذا كان جميع ما يؤلف ويصنع على سبيل الصناعات والمهن، إن أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة»[1].

ويرى أن العلم بالشعر ينقسم أقساما: قسم ينسب إلى عروضه ووزنه وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه وقسم ينسب إلى علم غريبه ولغته، وقسم ينسب إلى معانيه والمقصد به علم جيده ورديئه.

ويعرّف "ابن سينا" (428هـ) الشعر بأنه: « كلام مخيل مؤلف من أقوال متساوية مقفاة»[2]، ويقول "ابن رشد": « والأقاويل الشعرية على الأقاويل التخييلية»، في حين يرى "الزمخشري" في "الكشّاف" الشعر: « إنما هو كلام موزون مقفى يدل على معنى، فأين الوزن وأين التقفية وأين المعاني التي ينتجها الشعراء من معانيه، وأين نظم كلامهم من نظمه وأساليبه»[3].

ويرى صاحب "الوساطة" "الجرجاني": « الشعر علم من علوم العرب يشترك فيه الطبع والرواية والذكاء وتكون الدربة مادة له»[4].

ويقترن مفهوم الشعر أيضا بمفهوم المحاكاة والتخييل خاصة عند "حازم القرطاجني" في كتابه "المنهاج" أكثر ما تكون صناعة الشعر في تخييل أشياء يعبر عنها بالقول وإثارة صورها في العقل الإنساني عن طريق "المحاكاة".

---

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر،المصدر السابق، ص 55.

[2] – فيسنتي كانتارينو، المرجع السابق، ص 92.

[3] – المرجع نفسه، ص 37.

[4] – علي بن عبد العزيز الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: علي بجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2010، ص 23.

ويضيف "السجلماسي": « أن الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة متساوية وعند العرب مقفاة...»[1]، ويعرّفه "أبو حيان التوحيدي": « الشعر كلام ركب من حروفٍ ساكنةٍ بقوافٍ متوازنةٍ ومعاني معتادة، ومقاطع موزونة وفنون معروفة»[2].

أولاً– الأصول الفلسفية للشعرية العربية.

سنتناول في هذا المبحث آراء الفلاسفة المسلمين أمثال (الفارابي وابن سينا وابن رشد) الذين شرحوا كتاب "أرسطو" (فنّ الشعر)، سنحاول استعراض مفهوم الشعرية وعناصرها من منظورهم، وقد قدمنا المنظور الفلسفي للشعرية على المنظور النقدي – رغم تأخّر الفلسفي تاريخياً– وتبرير هذا التقديم منهجياً راجع لأن مصطلح الشعرية أو التنظير الحقيقي للشعرية انطلق من عند الفلاسفة لأنهم هم الذين قاموا بشرح نظرة "أرسطو" الشعرية، فكانوا بذلك منظرين للشعرية العربية من خلال تعليقاتهم حول آرائه في الشعر اليوناني وخصائصه وكذا مقارنتها مع الشعر العربي. أيضاً تقديم هذا المبحث له غاية علمية مفادها تبيان أصالة الفكر النقدي العربي أو تأثره، وكي لا نُحدث قطيعة معرفية مع ما ذكرناه سابقا سنناقش قضية التفاعل والتأثر بين الثقافة الشعرية اليونانية والعربية ثم ننتقل بعدها إلى مباحث أخرى قادمة يكون فيها البحث منصبّاً على الشعرية العربية الخالصة لنبين عن استقلاليتها وتميزها وأيضا تفرّدها بخصوصيات غير موجودة في شعرية أخرى.

ترجمة كتاب (فن الشعر) لأرسطو:

قام الفلاسفة العرب القدامى بترجمة هذا الكتاب في القرن العاشر ميلادي ولعل أوّل ترجمةٍ كانت لـ"بشر بن متى بن يونس" (328هـ) ثم "يحي بن عدي" وقد فقدت الأولى وبقيت الثانية، وهي ترجمة عن السريانية كانت رديئة ويرجع السبب في ذلك أنه قد تم اعتبار "التراجيديا" مديحاً

[1] – أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 509.

[2] – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2004، ص 226.

و"الكوميديا" هجاءاً، وهذا الاعتقاد ساد لدى جلّ الفلاسفة والعلماء العرب فيما بعد، ما جعلهم يغيّبون نمطاً أدبياً مهماً هو "المسرح" وعلاقته أو رؤيته الشاملة للكون والمجتمع وأيضا للفرد[1].

لخّص كتاب "متى بن يونس" عدة تلخيصات أبرزها "مختصر الكندي" (259هـ) وهو مفقود، وكذلك ترجمة "حنين بن إسحاق" (262هـ). تبعت هذه الترجمات تلخيصاتٍ وشروحاتٍ مهمة لكتاب "فن الشعر" أبرزها "رسالة في قوانين الشعر " (الفارابي)، وتلخيص "ابن سينا" (رسالة الشفاء)، وتلخيص المختصر الوسيط (ابن رشد). تناول هؤلاء الفلاسفة "فن الشعر" وحاولوا شرحه وتفسيره، وفهم مضامينه وتأويله في أحيانٍ كثيرة، فكانوا بذلك قراءاً أكثر منهم مترجمين حيث استطاعوا تقديم تلخيصات بينوا فيها العام والإنساني من أفكار "أرسطو" فاستبدلوا البيئة اليونانية بما يناسبها في البيئة العربية، فمثلاً قاموا بتحويل لفظ "المحاكاة" بلفظ "التغيير"، وهذا راجع لإدراكهم أنّ أي محاولة لتقريب الفهم الأرسطي إلى القارئ العربي لا يمكن أن يكتب لها النجاح والفائدة إلا إذا تمّ الدمج بين الشعر اليوناني والشعر العربي[2].

هذا النقل والشروحات التي تمت من طرف الفلاسفة للفكر الأرسطي واليوناني لها تأثيراتها السلبية والإيجابية* في النقد والثقافة العربية عموماً، والسبب راجع إلى قصور الفهم والقراءة أحياناً أو عدم تطابق الفكر والبيئة اليونانية مع العربية... أو ضعف الترجمات وكذا المصادر المعتمدة، وكذلك لأن مفكري ونقاد الأدب العربي تقبّلوا الفكر اليوناني والأرسطي بالتدريج فأخذوا ما رأوه ملائماً لدراساتهم الخاصة، ولعلّه سببٌ كافٍ في عدم فهم الثقافة اليونانية بأكملها[3].

[1] – فيسنتي كانتارينو، المرجع السابق، ص ص 74– 75.

[2] – عبد القادر زروقي، المرجع السابق، ص ص 71– 72.

* – سنناقش هذه القضية (التأثير والتأثر) في نهاية هذا المبحث كخلاصة.

[3] – وهابي عبد الرحمن، المرجع السابق، ص ص 48– 49.

1- الفارابي وقوانين الشعر:

لقّب الفارابي (339هـ- 950م) بالمعلّم الثاني حيث عمل على ثقافة التقنين في التفكير العربي، فحاول تأسيس أعراف إبستمولوجية لا تستطيع العلوم العربية تخطيها أثناء دراستها لأيّ ظاهرةٍ سواء كانت لغوية أو عقلية أو أدبية، ومن بين أهم هذه العناصر العلمية التي حدّدها "الفارابي": الحدّ/ القانون/ معرفة التركيب/ معرفة الماهيات الصغرى/ تكوين موقف فلسفي اتجاه الظواهر (النظرية)[1].

استطاع "الفارابي" نقل العقل العربي من مرحلة جهل وضع القوانين إلى مرحلة ابتكار المفاهيم والمصطلحات حيث يقول في تعريفه للقوانين: « القوانين في كلّ صناعةٍ أقاويل كلية أي جامعة ينحصر في كلّ واحد منها أشياء كثيرة...»[2].

يبدأ قراءته لـ"فن الشعر" بذكر أقاويل يراها مناسبة وممهدة لمعرفة صناعة الشعر، وهو في شرحه لا يزيد عمّا قاله أرسطو في الشعر، بل يعمل على توضيحه وشرحه خاصة رأيه الذي تعلق بالشعر اليوناني. وتتضح هذه المعالم والقوانين الشعرية لديه من خلال مقالته المعنونة بـ (في قوانين صناعة الشعر للمعلم الثاني) وكذلك ما تضمنه كتاب (إحصاء العلوم). فعن ماهية الشعر يقول: « الأقاويل الشعرية هي التي تركب من أشياء شأنها أن تخيل في الأمر الذي فيه المخاطبة حالاً ما، أو شيئاً أفضل أو أخسّ، وذلك إمّا إجمالاً أو قبحاً أو جلالاً أو هواناً، أو غير ذلك مما يشاكل هذه»[3]. يعوّل الفارابي على التخييل ويعتبره عنصراً مهماً ومسيطراً في الشعر وبنائه، والتخييل عنده معناه التصوير، فالشعر مهمته تصوير الأشياء على أفضل مما هي عليه أو أخسّ منها، وقد مثله في ذلك الشعر المسرحي بشقيه التراجيدي والكوميدي. ويرى أيضاً في الأقوال ما هو دالّ وما هو غير دالٍّ،

[1] - ناظم عودة، المرجع السابق، ص 105.

[2] - المرجع نفسه، ص 106.

[3] - مسلم حسب حسين، المرجع السابق، ص 43.

والدلالة قد تكون مفردة أو مركبة، والتركيب يكون أقاويلاً وغير أقاويل، والقول منه الجازم وغير الجازم والصادق والكاذب، أيضاً تحدّد هذه الأقاويل بحسب تمام المحاكاة أو نقصها.

يقرّ "الفارابي" بأنّ حقيقة الشعر هي التمثيل، وهذا استناداً لما عوّل عليه "أرسطو" في الشعر أي "المحاكاة" وعنصر آخر مهم هو "الوزن" والذي رآه مشتركاً بين الشعر اليوناني والشعر العربي على الرغم من عدم كفايته لاعتبار كل قول شعري. وطبيعة الشعر اليوناني تلتزم بالوزن لأنه أمر طبيعي فيه. يقول "الفارابي" في هذا الشأن: « قوام الشعر وجوهره عند القدماء هو أن يكون قولاً مؤلفاً مما يحاكي الأمر، وأن يكون مقسوماً بأجزاءٍ ينطق بها في أزمنة متساوية، وأعظم هذين في قوام الشعر هو المحاكاة وعلم الأشياء، التي تكون بها المحاكاة وأصغرها الوزن»[1].

يفسر "الفارابي" المحاكاة بأنها التشبيه أو التمثيل، ويفرّق بين المحاكاة والمغالطة، فالمغلّط يسعى إلى إيراد العكس والنقيض ليوهم السامع ويظنّ أن هذا الموجود غير موجود والعكس، أما المحاكي فيسعى إلى أن يوهم السامع بالشبيه لا بالنقيض.

يضيف "الفارابي" كذلك تمييزاً بين الأقاويل القياسية وغير القياسية ويرى أنّ هناك تقسيماً ثالثاً يكون بناءً على صدق هذه الأقاويل أو كذبها، فالأقاويل الصادقة كلية هي البرهانية، أما الصادقة أكثر والكاذبة أقل هي الأقاويل الجدلية وهناك الكاذبة بكثرة والصادقة بالأقل فهي السفسطائية، والكاذبة في القول الشعري أنه ليس برهانياً ولا جدلياً ولا خطابياً ولا سفسطائياً، ولكنه يعتبره مع ذلك قياس وأنّ قوة قياسه مردها الاستقراء والمثال والفراسة، ولكل نوعٍ من هذه الأقاويل مقوما خاصّاً بها، فالبرهاني قوامه الحق والجدلي قوامه الاحتمال والخطابي قوامه التمويه والشعري قوامه الخرافة والتخييل[2].

[1] – مسلم حسين، المرجع السابق، ص 43.

[2] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 32.

أمّا عن القافية فقد كانت غائبة عنده لأنه يعتبرها خاصية مميّزة للشعر العربي، ولا سيما أنها قد لا تكون موجودة في أشعار الأمم الأخرى.

استطاع "الفارابي" أن يبيّن أو يقدم لنا قيمة العقل العربي وهيمنته في التعاطي مع الفكر والنصّ اليوناني أو بالأحرى الأرسطي، وما يعكس ذلك هو الأحكام والآراء النقدية الواعية للمقروء (فن الشعر)، إلاّ أنّ رؤيته كانت مضطربة خاصة في مفهومي المحاكاة والوزن وضرورتهما في الشعر، ولعلّ سبب هذا الاضطراب يرجع إلى أن تعريفات الشعر اليوناني كلها تستند إلى المحاكاة بوصفها العنصر التكويني المهم وله علاقة وطيدة بماهية الشعر. تعقيب آخر هو أنّ "الفارابي" لم ينطلق من واقع الشعر العربي أثناء تلخيصه ما جعله يتخبط بين المصطلحات والمفاهيم خاصة مفهوم المحاكاة التي لا وجود لها في حقل الشعر العربي بل هي خاصية للشعر اليوناني، وبالتالي فبمجرد ذكر فكرة المحاكاة سنصل إلى فكرة غامضة لا يوجد لها أساس في الشعر العربي[1].

2- ابن سينا وجماليات الأشكال والأوزان والتخييل:

يجمع أغلب النقاد على أن "ابن سينا" (428هـ- 1037م) استطاع تقديم رؤية عربية لكثير من القضايا المهمّة الخاصة بالشعر العربي، ستشكّل فيما بعد انطلاقة ومرجعية للنقاد الذين أتوا بعده كأمثال "حازم القرطاجني" (684هـ) ومشروعه النقدي (التخييل).

ما ميّز 'ابن سينا" في شرحه لكتاب "فنّ الشعر" لأرسطو رؤيته الشعرية التي تميزت بالاستقلالية والتوسع، حيث أنّه لم يتبنى آراء أرسطو كلها، وإنما أصدر آراءً عامة لا تخصّ الشعر اليوناني وحده. وهذا كله راجع إلى الفهم الثاقب والقدرة على التحليل والفهم التي اتّصف بها هذا الفيلسوف، لقد استطاع التخطيط للنظرية الشعرية وفق إطار فكريّ خاصٍّ فميّز بين القوانين الشعرية،

[1] - مسلم حسين، المرجع السابق، ص ص 43- 44.

ورأى فيها المطلق أو العام والنسبي الذي هو خاص بالشعر اليوناني. وقد ضمن ذلك في فصلٍ من كتابه (الشفاء) بعنوان "في الشعر مطلقا وأصناف الصيغ الشعرية وأصناف الأشعار اليونانية"[1].

يقول أيضاً بأنّ الشعر وقوانينه وأصنافه تختلف من شعبٍ لآخر، وهناك صفة عامة مشتركة، وهي الوزن، إذ يعرّف الشعر بقوله: «إنه كلام مخيّل مؤلف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة»[2]، ثم ينتقل لشرح كلمة (مخيل) والتي ضمنّها معنى آخر عكس "الفارابي" الذي رأى فيها أنها التصوير، فهو يرى في الكلام المخيل ما تذعن له النفوس فتنبسط عن أمورٍ وتنقبض عن أمورٍ من غير روية وفكر واختيار وبالجملة تنفعل له انفعالاً نفسانيا غير فكري. يربط هنا مفهوم التخييل بالجانب الوظيفي والجمالي أي أنّ القول الذي يعطي للنّفس أريحية ويؤثر فيها هو قول شعري والنفس تنفعل أيضاً لجمال اللغة في البداية من دون سلطة العقل والفكر لقوله: « لا يتم الشعر إلا بمقدماتٍ مخيلةٍ ووزنٍ ذي إيقاع متناسب، ليكون أسرع تأثيراً في النفوس لميل النفوس إلى المتزنات والمنتظمات والتركيب»[3].

يعكس "ابن سينا" من خلال رؤيته عن الأساس النفسي للشعر، ويذكر أيضاً في قضية "الفنّ التاسع في كتاب الشفاء" تمييزه بين التخييل والتصديق حين وضع ترجمته وتعريفه للشعر، والتصديق مختلف عن الخطابة والخرافة، فالمنطق في رأيه ينظر للشّعر على أنه مخيل، ما يجعل النفوس منبسطةً لدى سماعه، فتنفعل به نفسياً لا فكرياً، سواءً كان مصدّقاً أو غير مصدق[4].

ويضيف أن التصديق ليس تخييلاً وإنهما مفهومان مختلفان، فقد نصدق قولاً ولا ننفعل به وإذا حدث انفعال للنفس اتجاه قولٍ، فيكون ميلاً للتخييل لا التصديق، والناس لا تميل للتصديق غالباً بل

[1] – مسلم حسين، المرجع السابق، ص 46.

[2] – نقلا عن المرجع نفسه ، ص 46.

[3] – نقلا عن المرجع نفسه، ص 47.

[4] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 33.

تستنكره وتنفر منه. كذلك يرى في المحاكاة تعجيباً لا صدقاً، وما يجعل القول أكثر تخييلاً هو الوزن وأمور تتعلق بالمسموع والمفهوم، فـ"ابن سينا" يرى في الوزن مكوناً في العمل الشعري وأيضاً عنصراً تخييليا مهماً. أما عن المحاكاة الموجودة في الأمثال والقصص فإنها ليست من الشعر، لأنّ الشعر يهتم بالممكن الوجود، فالقصص والنثر عموماً يسعى إلى الإفادة من الآراء التي قد تكون تجارباً. أما الشعر فالمراد منه التخييل لا الإفادة من الآراء، فإذا نقص أو اضطرب الوزن نقص التخييل عكس العمل الآخر (النّثر) قليل الحاجة إلى الوزن[1].

وعن أسباب توليد الشعر يقول: « إنّ السبب المولد للشعر في قوة الإنسان شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة (...)، والسّبب الثاني حبّ الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلّتين تولّدت الشعرية...»[2].

يشير أيضاً في مواضع أخرى إلى التمايز النوعي بين الشعر اليوناني والشعر العربي من خلال الوظائف، فاليوناني أغراضه إما مدنية أو نفعية أخلاقية، أمّا الشعر العربي فله هذه الوظيفة إضافة إلى التعجيب، فالعرب كانوا يقولون الشعر لأمرين إما للتأثير في النفس أو للعجب فقط.

يذكر "ابن سينا" أيضا البديع لأنه تعتمد فيه الحيل في تركيب الألفاظ والمعاني، ومثاله في ذلك (التسجيع، ومشاكلة الوزن، والترصيع والقلب)، ويضيف أنّ الحيل تحدث في الأجزاء، إما بالمشاكلة أو المخالفة (الجناس/ الطباق) وأيضا أساليب بديعية أخرى كالقسمة والجمع والتفريق.

ما يستخلص من قراءته الشعرية أنه قد طرح آراءً من خلال قراءته للنّص الأرسطي، فحاول إقامة موازنة بين النظرية الشعرية الأرسطية والشعرية العربية. فكانت له بذلك وجهة نظرٍ تأسيسية، وبالتالي اعتبر من رواد المشرع النظري الشعري العربي في أصوله الفلسفية والنقدية.

[1] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية ، المرجع السابق، ص 34.

[2] – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، المرجع السابق، ص 12.

3- ابن رشد/ شعرية التخييل والخروج عن المألوف:

قام ابن رشد (595هـ- 1198م) بتلخيص كتاب "فن الشعر" لأرسطو طاليس، فلم يهتم بالمسرح (المحاكاة) والمأساة، بل قام ببسط أفكاره وفهمه للمغلوط من الكتاب دون وضعه لمنهجية وطريقة واضحة للقراءة، فأهمل الكثير من المسائل التي تتعلق بالمأساة والملحمة، بل اكتفى بتناول بعض القضايا بإيجازٍ، كما أنه اعتمد الجدل في الكثير من مقارباته لبعض الظواهر. وقد عدّد بعض الأسس التي اعتبرها مقوماتٍ للشعر الحسن فحدّدها في ثلاثة أجزاء[1]:

1- أن يكون للقصيدة عظم يكمّلها ويحدّدها.
2- من حيث المواضيع المتناولة أن يتطرق إلى الموجود والممكن أي ما تتحقق به المحاكاة.
3- أن يؤدي القول إلى إثارة النّفوس وانفعالها كالحزن والرحمة والخوف كذكر المصائب والأحزان.

عمل "ابن رشد" على التمييز بين قوانين الشعرية اليونانية وقوانين الشعرية العربية، حيث وصل من خلال قراءته لكتاب "فن الشعر" أنّه قد تضمن قوانيناً مشتركة لجميع الأمم، وقد كانت له قراءته الخاصة حول الشعر العربي.

ناقش أيضا قضية المحاكاة والتشبيه ورأى أنها تقوم على موضع "التناسب" أو كما سماه "الاعتدال" الذي يرى فيه عنصراً مهماً في "المحاكاة" وما أسماه أيضا "الغلو الكاذب" الذي يرى فيه أنه ينزل بالشعر إلى منزلة الكلام السوفسطائي. ويسمي "ابن رشد" أيضا "التناسب" بأنه "الموازنة في أجزاء القول" والذي يعدّ غيابه عيباً، وقد مثل لذلك بأشعارٍ كثيرة من شعر العرب، كما يربط

[1] - سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 34.

التناسب أو كما يسميه "التوسط" (الاعتدال) بالمجاز في التعبير، ويرى أن أفضل القول في التفهيم المشهور المبتذل الذي لا يخفى على أحدٍ[1].

استطاع "ابن رشد" فهم المحاكاة وإدراك اقترانها بالتمثيل، فعمل على ربطها بالقصص والحكايات لاعتبارهما عنصرين مهمّين وجوهريين من عناصر الشعر اليوناني، فالقصّاصون والمحدِّثون هم الذين لهم القدرة على محاكاة العادات والاعتقادات، وشرح بنية (التراجيديا) أو كما سماها (صناعة المديح) فذكر عناصرها كما وردت عند أرسطو تقريباً مثل: الخرافة/ الوزن/ الفكر/ النشيد/ الموسيقى.

يمكن اعتبار رؤيته في الشعرية تأسيساً نظرياً خارجاً عن النص الأرسطي، وتكمن الإضافة التي جاء بها في تركيزه على التغيرات الأسلوبية والتركيبية التي اعتبرها عنصراً إضافياً من عناصر الشعرية إلى جانب المحاكاة[2]، ولعلّ من بين العناصر التي ميزت شعريته:

- أنه لم يقدم تعريفاً للشعر بل مفهومه له لم يختلف عن سابقيه بمعنى أنه قرن الشعر بالتخييل والتعبير كالتشبيه والاستعارة والكناية.
- تحدّث عن المحاكاة الأرسطية واعتبارها تشبيهاتٍ وتمثيلاتٍ موجودة أيضاً في الشعر العربي.
- اهتم بالسمات الشعرية للكلام، حيث رأى في الموضوعات الفيزيائية أنها ليست شعراً وحتى وإن كانت منظومة لقوله: « كثيراً ما يوجد من الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى الشعرية إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة، وأقاويل أنباقليس في الطبيعيات،

[1] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص ص 35- 36- 37.

[2] – بديعة الخرازي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، دراسة نقدية وتحليلية، دار نشر المعرفة، المغرب، ط1، 2005، ص 28.

بخلاف الأمر في شعر هوميروس، فإنه يوجد الأمور جميعاً...، وكذلك الفاعل أقاويل موزونة في الطبيعيات وأحْرى أن يسمىّ متكلماً أفضل من أن يسمى شاعراً»[1].

- رأى في أهداف المحاكاة وسائلاً تعبيرية تشبه الصناعة الكلامية في الشعر مثل: العزف على القيتارة، المزمار، الرقص هي أيضاً تعبير عن الأهداف[2].
- اعتبر الصوت وسيلة للتعبير (الإيقاع والانسجام).
- وصل إلى فكرة مفادها أن المحاكاة تكون بالوزن.
- ذكر الحيل التركيبية التي تتم بالموازنة والموافقة والإبدال والتشبيه والقلب والحذف والزيادة والنقصان.
- تأكيده على الوزن لكي يكون الكلام شعراً، والتخييل باعتباره العنصر البنائي المولّد للوظيفة الشعرية.

- **خلاصة حول قضية التأثير والتأثر (مع أرسطو):**

مثّلت مؤلفات هؤلاء الفلاسفة التواصل مع الرؤى الأرسطية، وما يكتسب منها الجدة والموضوعية، حيث كانت بمثابة الثقافة الموازية لها في الثقافة العربية، لكن هذه القراءة لكتاب أرسطو لم تكن بريئة بل لها خلفية فكرية معينة.

يمكن تسجيل بعض الملاحظات على هذه الثقافة اليونانية العربية[3]:

النص العربي كان شارحاً، وقضية سوء الفهم لها علاقة بالترجمة، وما لحقها من شوائب وسوء فهم.

---

[1] - ينظر فيستي كانتارينو، المرجع السابق، ص ص 84- 85.

[2] - المرجع نفسه، ص 86.

[3] - هذه القضايا ناقشها الدكتور عبد القادر زروقي في مؤلفه (الشعرية العربية- تفاعل أم تأثر) وهذا في مبحثين مهمين "أرسطو والنظام المعرفي العربي" (ص 43 إلى 52) وكذلك "براءة الخطاب البياني العربي من المسحة اليونانية" (ص 53 إلى ص 60.).

ترجمة "متى بن يونس" لأنه كان سريانيا لا يتقن العربية، وكان جاهلاً بالثقافة اليونانية.

أهم القضايا والمصطلحات التي جاءت في كتاب "فن الشعر" لا يمكن فهمها والوقوف على مدلولاتها إلاّ بالعودة إلى الآداب اليونانية وإلى المسرح خاصة، وأيضاً فهم التراث الخرافي الأسطوري، وهذا كلّه لم يكن متوفراً عند العرب.

العرب ليست لهم معرفة بمفهوم الدراما ولا التراجيديا وهذا ما أثر في نقص فهمهم لهذا الكتاب، وربما تأثروا بكتب أخرى.

تعامل الفلاسفة مع المنطق الهيليني كان انطلاقاً من مرجعيتهم الخاصة الدينية واللغوية.

لهذه الأسباب وغيرها، لا يمكن الجزم أو التسليم بتأثر الثقافة العربية والنقد اليوناني بكتاب أرسطو لأن هذه القضية بالذات تحتاج إلى تقصّي ومراجعات عميقة ودقيقة للوقوف على أهمّ الأعمال المترجمة وضرورة المقارنة بين ما هو مترجم وبين الأصلي... لأن التراث اليوناني وصل إلى الفكر العربي عن طريق الترجمة والشرح والتفسير أو الدراسة، وهذا القصور في فهم هذا التراث مرده الترجمة التي لا تخلو من الضيم على حدّ تعبير الجاحظ « إن اللغتين إذا التقتا في اللسان الواحد أدخلت كل واحدةٍ منها الضيمَ على صاحبتها»[1].

مشكلة أخرى هي أن النص اليوناني لم ينقل مباشرة إلى العربية بل بواسطة السريانية، إضافة إلى أن البيئتين مختلفتين في العقائد وطرق التفكير.

إذن التأثر باليونان لا يعني أبداً أن الثقافة العربية تابعة لهم وليس لها مميزات خاصة بها، فلا عيب في التأثر لأنه لا يعد نقصاً لأن كل الثقافات تتأثر ببعضها البعض.

[1] – ينظر عبد القادر رزوقي، المرجع السابق، ص 47.

العرب عاينوا آثار أرسطو في تتبع وجوه البيان لكن كانت لهم طرق مختلفة وموضوعية في قضاياهم أنتجتها منظومتهم المعرفية، أيضاً جهلهم بالمأساة والشعر الدرامي دليل على عدم التأثر بفكر أرسطو.

ف"ابن قتيبة" يسخر من أهل المنطق وتقسيمهم لصور القضايا المنطقية لأنه استطاع أن يصل إلى مبتغاه بالتعامل مع البيان العربي بنظرة عربية خالصة بعيدة عن التأثير الهيليني (تلخص هذا في كتابه الشعر والشعراء)، كذلك "ابن المعتز" لم يتأثر بما نسب إليه، أما "قدامة" فهناك المؤيدون والمعارضون لقضية تأثره التي كانت في أجزاء لم تكن المادة النقدية ولا حقيقة المفاهيم الشعرية العربية. وأيضا نظرة "ابن الأثير" تفنّد تأثر الشعر والخطابة بثقافة اليونان[1].

وختاماً لهذه القضية (التأثير والتأثر) فلا تكتمل أي معرفة إلا بعاملين هما الأصل والوافد.

القرآن الكريم فطرة الأمة العربية على البلاغة والبيان حين تحدّاهم فيها وطلب منهم أن يأتوا بمثله.

العرب عرفوا الكثير من الأحكام النقدية الجاهلية ويمكن استنتاج ذلك من خلال[2]:

1- **العقل**: إذ لا يصدّق أن الشعر يصل إلى هذه المرتبة عند العرب وكذلك اللغة دون وجود عقل مدبّر لكلّ هذا، ومن دون أصول معروفة لدى الشعراء والخطباء فالسليقة والذوق وحدهما لا يكفيان لإنتاج كل هذا الأدب الرفيع، بل لا بدّ هناك ثقافة ودربة وقواعد تساعد على القول.

2- **النقل**: أي ما أثر عن الشعراء والخطباء من افتخار بأنفسهم واعتزاز ببيانهم فقد أسسوا لتصورات البيان العربي، أيضا الشعراء هو الموجهون للنقد والبيان.

[1] – عبد القادر زروقي، المرجع السابق، ص ص 60 على 69.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 38- 39- 40- 41.

ثانيا– الأصول النقدية للشعرية العربية.

1- شعرية ما قبل الإسلام (غنائية الشعر الجاهلي وصناعته/ نشأة النقد العربي/ الشفاهية...).

2- الشعرية في صدر الإسلام حتى القرن الثالث هجري (موقف الإسلام من الشعر/ الكتابية/ مرحلة التدوين/ إسهامات الرواة واللغويين والشعراء).

3- الاتجاه الديني وإعجاز القرآن (الرماني– الباقلاني.../ نشأة البلاغة العربية...).

ثانياً– الأصول النقدية للشعرية العربية.

في هذا المبحث سندرس الشعرية في أصولها النقدية، ونعني بذلك جهود الأدباء العرب، شعراءً وكتاباً ولغويين ونقاداً متخصصين، سنبدأها بمرحلة ما قبل الإسلام (الجاهلية) فنحاول أن نناقش أهم القضايا التي مثلت النشأة أو ميلاد النقد الأدبي كمسألة الشفاهية الجاهلية والنقد الانطباعي. بعدها ننتقل إلى مرحلة النقد والشعرية في عصر صدر الإسلام حتى القرن الثالث الهجري وعصر التدوين وظهور المصنفات النقدية المتخصصة، نناقش آراء الرواة واللغويين وإسهاماتهم في النقد العربي، ثم ننتقل إلى أعلام البلاغة والإعجاز القرآني ودورهم في تطوير النظرية الشعرية العربية، ثم ننتقل إلى مرحلة النقد المنهجي والتأسيس الحقيقي للشعرية العربية.

1– شعرية عصر ما قبل الإسلام:

اهتم العرب بالشعر اهتماماً كبيراً، فأبدوا آراءهم اتجاهه فاستحسنوه وتذوقوه وحكموا عليه، لكن ما ميّز هذه المرحلة (الجاهلية) هو **''الشفوية''** أو **''الشفاهية''** وهي صفة صاحبت الشعر والنقد الجاهليين، فالشعر القديم عامة كملاحم الإغريق والآداب الشعبية عند مختلف الأمم كان شفوياً.

نشأ الشعر الجاهلي نشأة شفوية ضمن ثقافة صوتية سماعية، ووصل إلينا عن طريق الذاكرة والحفظ والرواية، وأيضاً عن طريق الغناء والإنشاد الشعري، حيث كانوا يستعدون لهذه اللحظة باللباس وكانوا يستعملون الحركات أثناء الإنشاد الذي كان قوامه الوزن والإيقاع والنغم، وما يقابل هذا النشيد هو الإصغاء[1].

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط7، 2012، ص ص 9– 10– 11.

غنائية الشعر العربي الجاهلي:

نشأ الشعر العربي نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى، فالموسيقى مرتبطة بالشعر منذ القدم، كما حصل في العصر اليوناني فـ"هوميروس" كان شعره يغنّى، وكذلك الغربيون المحدثون خاصة في العصور الوسطى كانوا يؤلفون الشعر ويغنّوه (التروبادور Troubadours)، أما عند العرب خاصة في الريف، فالشاعر يلقي أشعار "أبي زيد الهلالي" و"عنترة"، ومع إنشاده يضيف إليها عزفه على الرّبابة[1].

صناعة الشعر الجاهلي:

كانت صناعة صعبة ولم تأت جزافاً بل بعد جهودٍ كبيرة بذلها الشعراء، فالقصيدة الجاهلية تتكون من وحدات موسيقية (الأبيات) تلتزم بوزنٍ واحدٍ، وحرفٍ واحدٍ للرويّ، إضافة إلى أصل آخر هو التصوير أي عرض الأفكار في صور من التشبيهات، أيضاً مسألة الطبع والصنعة فالشاعر الجاهلي لم يكن حراً في صناعة شعره بل كان خاضعاً لتقاليد تتناول ما يقوله وكيف يقوله أي الموضوعات وطريقة معالجتها أي التعبير الموسيقي والتصوير. ودليل الخضوع للتصنع هو أنّ الشاعر لم يقل الشعر على طبعه، فكان يبقى حولاً كاملاً ليخرج القصيدة يردّد فيها النظر ويقلّب فيها الرأي[2]. والصنعة في الشعر الجاهلي مردها أيضا صعوبة الحياة وتعقيدها آنذاك، حيث كان لا بدّ على الشعراء الالتزام بضوابط كثيرة في صناعة أشعارهم، لأنهم كانوا مراقبين طوال الوقت ممّن حولهم فيشجعونهم على الجودة الشعرية، فيمدحون الحذق والرّفق وما يصل إلى القلوب، وقد أطلقت عدة ألقاب وتسميات على الشعراء المجيدين في الشعر كـ"المهلهل" لأنه كان أوّل من هلّل الشعر وأرقّه، و"المحبِّر" لتزيينه شعره، و"الكيس" و"النابغة" و"المرقش" وغيرها.

[1] – شوقي ضيف، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط13، ص 41.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 19- 20.

نشأة النقد العربي:

اعتمد النقد العربي في نشأته على الشفاهية لأنها المتوفرة آنذاك وقد تأسس في معظمه على هذه الفكرة التي مثلت بداية النظرة إلى الشعرية العربية من حيث القواعد والمعارف المتصلة بالشعر وقضاياه[1].

كانت المواجهة النقدية الشفوية للإبداع الأدبي في العصر الجاهلي صورة لتلك الثقافة الشفوية العربية التي استندت في نقدها الشعري على أمرين هما الاستهجان والاستحسان الفطريين، أي مواجهة المسموع والحكم عليه دون اللجوء إلى حكمٍ يبرّر حكمهم الذي كان مصدره ما وافق الطبع والعرف، ويتم ذلك بتعليقٍ مقتضبٍ[2]. كما أنّ لهذه القراءات الشفوية مقاصد متباينة اتجاه النصوص فتارة تكون عبارة عن تعليق أو ملاحظة انطباعية، وأحياناً تتسم الملاحظات بالذكاء الذي قوامه الفطنة وحصافة الرأي، وهي تعتمد في كلّ هذا على آلياتٍ. فالملاحظة الانطباعية قد تكون في عدم القدرة على مواجهة النص أو التردّد والتعجب عند سماع بيتٍ شعريّ...[3]

الشفاهية الجاهلية رافقت التفكير البدائي المتواجد في الأساطير والحكايات الخرافية التي كانت رؤية العقل آنذاك للظواهر الإنسانية، حيث استطاع هذا العقل البدائي تفسير الظواهر الإنسانية وأسبابها، ويرجع كل ما لا يستطيع تفسيره إلى قوى غيبية، ومن هذه المواضيع (اللغة والفكر، الأحلام والشعر، وأيضاً الأمراض النفسية والعقلية). اهتم العقل العربي بمسألة الشعرية حيث أثري النقاش حولها عبر قضايا وأشكال متعددة من تاريخ النقد الأدبي.

---

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص ص 17- 18.

[2] – حبيب مونسي، نقد النقد- المنجز العربي في النقد الأدبي- دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007، ص ص 11- 12.

[3] – المرجع نفسه، ص 12.

إنّ الحديث عن النقد العربي ونشأته حديث عن الشعرية وتجلياتها، فالنقد القديم كان نقداً معيارياً، يسعى إلى وضع المبادئ والقواعد اللغوية والجمالية للكلام، أي بمعنى أصح كانت له وظيفة تعليمية وإمتاعية رافقته لعقود طويلة، حيث شهد عصر ما قبل الإسلام (الجاهلي) ظهور المعلقات الشعرية، والذي تزامن مع تجاوز العقل العربي شيئاً فشيئاً لفكرة الاعتماد على الأساطير والعقلية الساذجة في تفسير الظواهر، وبالتالي فقد استطاع أن يرقى لمراحل متقدمة من التحضير والتنوير العقلي والازدهار الاقتصادي لأنّ "مكّة" كانت مركزاً تجارياً مهماً.

ويتفق جلّ الباحثين والدارسين العرب على أنّ العرب في أواخر الجاهلية كانت لهم حضارة متطورة، وهذا رأي المستشرقين أيضاً والذين أكدوا بعد دراستهم لتاريخ الأدب العربي أن البلاد العربية كانت من القوى العظمى على الأرض.

أما الحياة الأدبية فقد مثلتها الأسواق الأدبية كـ"سوق عكاظ" الذي كان ملتقى للشعراء ومنظراً يحفل بالشعراء ومنجزاتهم، وأيضاً الاحتكام إلى رأي الشعراء النقاد وانطباعاتهم حول الأشعار كأمثال "النابغة الذبياني" الذي كانت تنصب له خيمة حمراء في سوق عكاظ، فيعمل على الموازنة بين القصائد وتفضيل بعضها على بعض[1].

والشاعر الجاهلي كان لا يهمل المتلقي بل دائماً قلق ويعاني الأرق، ما يدفعه إلى إجادة الشعر سواءً "عبقرية مرتجلة" أو "تجويداً"، فقد كانت القصيدة تهذب وتنقح حولاً كاملاً، عكس الشعراء الصعاليك الذين كانوا لا يحتكمون لأي سلطةٍ أي لا وجود لمتلقٍّ رقيب يسعون لإرضائه، وأيضاً كان هناك الخطباء والحكماء خاصة قبيلة "قريش" التي كانت مشهورة بخطبائها وشعرائها الذين كانوا يتميزون بالحلم والعقل والجدل واللدد كما وصفهم الله تعالى في 'القرآن الكريم". فالعرب في هذه المرحلة وبعيداً عن عباداتهم الوثنية وطقوسهم الدينية كانت لهم علومهم ومعارفهم التي اكتسبوها

[1] – مسلم حسين، المرجع السابق، ص ص 63- 64.

بمخالطتهم للطبيعة ومسايرتها. ومن أهم العلوم التي اشتهروا بها (علم الفلك كتحديد مواقع النجوم لمعرفة الجهات والطرق عبر الصحاري، وأيضاً العلوم الطبية وعلاج الأمراض) وقد ذكر ذلك في القصائد الشعرية، واكتسب كلّ هذا عن طريق التجربة الطويلة مع الطبيعة.

هذا المظهر العقلي والفكري الذي اتصفت به الثقافة العربية قابله أدب رفيع وأيضاً نقد حصيف للظواهر الأدبية كاللغة والشعر، لكن هذا النقد كان عبارة عن مواقف تأملية وانطباعات ذوقية وذاتية أخذت عدة أ وجه فأتت على شكل (تعجّب أو تردّد، حركة وإيماء، طرب، إعجاب بالداخل على حساب الخارج أو العكس، مواجهة للنص)[1]. ولعلّ من بين الأسئلة المبكرة في النقد العربي آنذاك مثل: ما هي الدوافع لقول الشعر؟ لماذا لا يمكن لكلّ الناس قول الشعر؟

هذه الإشكاليات وغيرها أدت بهم إلى تفسير الظواهر الشعرية على أنها ليست من قدرة البشر، بل هناك قوى خفية وراء هذا الإلهام الشعري، ما أدّى إلى ظهور فكرة لكلّ شاعر شيطان من الجنّ أو الأرواح الملهمة، أو نسبوا هذا الإلهام إلى واد عبقر موضوع الجنّ، وقد تجلّى هذا الرقي الشعري في المعلقات السبع التي تميزت بالبناء الفني واللغة السليمة والأسلوب الراقي، وكذا الصور الشعرية البديعة، كما أن هذه المعلقات تضمنت آراءً وتأملاتٍ فلسفية ميّزت الحياة العربية وعبّرت عن القضايا التي كانت تشغل الإنسان العربي كمسألة الوجود والصراع مع الطبيعة وكذلك مثّلت إسقاطاً وملجأ للتعبير عن العواطف والانفعالات وذكر الشجاعة والبطولات والكرم وكلّ القيم المعروفة في ذلك العصر والتي كان يفخر بها العربي قديماً[2].

عمل النقد الانطباعي أو التذوقي في هذه الفترة على التمييز بين الشعر الجيد والرديء، والمعاني في صحتها وسلامتها أو فسادها وقبحها، معتمداً على ذلك على معيار الجمالية والفكرية،

[1] – ينظر: حبيب مونسي، المرجع السابق، ص ص 13- 14- 15- 16- 17.

[2] – ينظر: مسلم حسين، المرجع السابق، ص 68.

فالمعاني كانت محلّ اهتمام أكثر من اللغة والأساليب لذا الملاحظ هنا أن الشعرية في هذا العصر كانت شعرية معنى أكثر منها شعرية لغة. والأدلة على هذه الملاحظة كثيرة، لأنّ جلّ المقاربات النقدية الانطباعية الذوقية الذاتية الساذجة والمبكرة كانت تهتم بالمعنى الشعري وتغلّب طرفا على الآخر من خلال إصابته للمعنى، إذ يختلف هذا الانطباع من شخصٍ لآخر سواءً لوحده أو في مجلس، فكلّ يتعصب لشاعر بشرط أن يكون مشهوداً له بالرأي السليم والحكم العادل ومن ذلك قصة "امرئ القيس وعلقمة" لدى "أم جندب" وهي معروفة في كتب النقد العربي ومشهورة، وكذلك موقف "النابغة" بسوق عكاظ معلقا على قول "حسان بن ثابت":

لَنَا الجَفَناتُ الغرُّ يَلمَعنَ في الضُّحى وأسْيافُنا يقْطرْنَ من نَجدةٍ دَمَا.

فعلّق النابغة قائلاً: « أنت شاعر ولكنك أقللت جفانك وأسيافك وفخرت بمن ولدت ولم تفخر بمن ولدك». هنا تنوع حكم "النابغة" على خارج النّص ثم على داخله، مستنداً في ذلك إلى مقاييس يفرضها الذوق العام. فالفخر مدعاة للتكثر والمبالغة عند "النابغة"، أما "الخنساء" فعلقت بالقول: « لقد قلت يلمعن بالضحى وكان حقه بالدجى، وقلت الغرّ وكان حقه البِيض يقطُرن وكان الأجمل يسِلْن أو يفِضْن»[1]. ما يستخلص من هذه القصة أنه يجب على الشاعر أن لا يهمل المفهوم العام والمتفق عليه من طرف الجماعة حياةً وقيمةً وأخلاقاً الشعر الجاهلي كان قوله موجّهاً للجماعة، فهما قد وصفت اللغة بأنها الدال الحقيقي على المعنى والمحيط الاجتماعي الواقعي.

ودليل آخر على الاستعمال الجيد للغة والتحكم في مضامينها تعليق لـ"طرفة بن العبد" على قول "المسيب بن علس":

وقد أتناسَى الهمَّ عند احتضارِه بناجٍ عليه الصّيعرية مكدم.

[1] – ينظر: حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 16.

سمعه وهو صبيّ فقال: « استنوق الجمل، وضحك منه، فذهب مثلاً. ويقال أن المسيب قال له: أخرج لسانك يا فتى فأخرجه فقال: ويل لهذا من هذا، يعني رأسه من لسانه، ومراد "طرفة" أن الشاعر أخطأ وصف جمله إذ نتعه بصفات النوق، فالصيعرية من سماتها[1].

يتضح من هذه القصة تناقض مع منطق العقل، أي يجب وصف الأشياء بصفاتها الخاصة بها، إذن فمنطق "طرفة" موافق تماماً لموقف "أرسطو" قبله بزمنٍ عندما أراد تحديد مفهوم المحاكاة ومجاراتها الواقع. وأمثلة هذه الرؤية العقلية في النقد وأحكامه أثناء هذا العصر كثيرة تناولتها معظم الدراسات المتخصصة في هذا المجال، حيث أن هذا الاهتمام بالمعاني من حيث (الصحة أو الفساد والموضوعية) سيظل موضوع النقد الأدبي عند العرب لعصور لاحقة، وقد اهتمت الشعرية في العصر الجاهلي أيضاً بالبنى الشكلية للشعر والمستويات الجمالية فيه، ومن ذلك قصة "عبد الرحمن بن حسان بن ثابت" حينما رجع إلى أبيه "حسان" وهو طفل صغير يبكي فقال لأبيه « لسعني طائر»، فقال حسان «صفه يا بني»، فقال الصبيّ « كأنّه ملتف في بردي حبرة» «وكان لسعه زنبور»، فقال "حسان": «قال ابني الشعر وربّ الكعبة»[2]. والملاحظ في هذه الرواية أن قول ابن حسان لم يكن شعراً لعدم توفره على الوزن، لكن شعرية قوله تكمن أولاً في التصوير وثانيا في أسلوب الكناية، أي بعدم ذكر الشيء بل صفة من صفاته. والحكم صادر عن شاعر فحل له باعه في الساحة الشعرية والنقدية العربية، والواضح من كلام "حسان" أنه تعبير عن شعور ونظرة جمالية حقيقية وصادقة ولأن العرب في هذه الحقبة الزمنية كانوا يهتمون بالشعر من حيث الجمالية، كما أنهم مطلعون على البنى العروضية ومتفقون على كون الشعر كلام موزون ومقفّى كما له وقع في النفوس، وقد وضحنا ذلك في نقد "النابغة" لقول "حسان" في لفظة (الجفنات) فهو لم يتعرض على القول من حيث الشكل أو العروض بل على الأثر الجمالي أي المعنى ووقعه في النفس فلو أكثر وقال (الجفان)، أي أراد من

[1] – نقلا عن مسلم، المرجع السابق، ص ص 70- 71.

[2] – نقلا عن مسلم حسين، المرجع نفسه، ص 73.

المبالغة لأن الفخر بالقبيلة يحتاج ذلك ولأن الشعرية تكون أكثر في الخارق وغير المألوف أي تجاوز الحقيقة كما هي في الواقع.

فرأي "النابغة" النقدي كان يميل إلى الخيال أكثر من الواقع، فما يروى أنه سئل: «من أشعر الناس؟» فقال: « من استجيد كذبه وأضحك رديئه»[1]، ما يستنتج من قوله طرحه لقضية مهمة في النقد العربي ستظلّ في القرون اللاحقة ألا و هي قضية (الصدق والكذب).

من بين أهمّ النقاد المعاصرين العرب الذين تناولوا قضية الثقافة الشفوية "أدونيس" وذلك من خلال أطروحاته حول الشفاهية الجاهلية والكتابية القرآنية والتي ضمنها كتابه "الشعرية العربية"، فقد حاول من خلال كتابه طرح رؤية إيديولوجية قومية على المنتوج الشفاهي العربي، والذي ابتدأ من العصر الجاهلي إلى نهاية العصر الأموي، فعمل "أدونيس" على ما سماه "القومية الضيقة" حيث ربط الشفاهية بالمجال السياسي السلطوي.

من بين أهمّ القضايا التي تستنتج حول هذا المبحث[2]:

- ثلاث محاور أسست للنقد (الإعراب- الوزن- السماع).
- الشعر الجاهلي اعتمد على الغنائية والإنشاد.
- الشاعر لا يقدم أحاسيسه بل يقول ما يعرفه السامع مسبقاً (من عادات وتقاليد...).
- شعرية الشاعر ترتبط بالفكر أكثر من العناصر الأخرى.
- تميزت الشعرية العربية الجاهلية عن غيرها من الشعريات في الأمر الأخرى ببنية الوزن المقفى أو القافية حيث تعتبر خاصية للشعر العربي عن غيره.

[1] - مسلم، المرجع السابق ، ص ص 74- 75.

[2] - أدونيس، الشعرية العربية،المرجع السابق، ص ص 9 إلى 20.

- أهمية المكان في الشعر الجاهلي تكمن في تحقيق الفروسية، كما أنه ملجؤه (أي الشاعر)، ولهذا فهو يتحسر عند تهدم الأشياء وغيابها، ويملأ بطولة عندما يفقد السيطرة عليه.
- الشعر الجاهلي شهادة عن الواقع ليس لتغييره بل لخلق عالمٍ آخر بل الغاية هي وصف الواقع بكلّ ما فيه[1].

2- الشعرية في صدر الإسلام حتى القرن الثالث هجري:

لم تصل تلك المحاولات النقدية ذات الطابع التذوقي والذاتي التي كانت في عصر ما قبل الإسلام إلى درجة الرقي الموضوعي المكتمل لأنها لم تضع القوانين والحدود للمعرفة الشعرية، فصفات الشعر الشفاهية والإنشادية آنذاك لم تدعهم إلى تعريفه والبحث عن مفاهيمه واصطلاحاته.

أما في عصر الإسلام، فقد ساهم القرآن الكريم في طرح إشكالية الشعرية من جديد وبشكلٍ خاصّ الاهتمام بقضية (الإعجاز القرآني) والتي أجبرت العقل العربي على إعادة النظر في الكثير من القيم والمعايير الأدبية والشعرية، وأيضاً أجبر "القرآن الكريم" اللغويين والمهتمين على التعامل مع واقع لغوي جديد ليس من كلام البشر لأنه تحدّى العرب المشركين في فصاحتهم وبيانهم، وبناءً على هذا اتهموا القرآن وما أنزل على الرسول (صلى الله عليه وسلم) بأنه شعر شاعر، وهذا الاتهام مردّه لأن نفوسهم ارتاحت له كما الشعر لكنهم لكبريائهم وتعنّتهم لم يعترفوا به وبأحقية أنه كلام الله، فهنا

---

[1] - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، الحمراء، بيروت، 2009، ص ص 20- 21.

*- لفهم أسلوب الفكر الشفاهي يجب فهم الذاكرة الشفاهية التي تنتج الصيغ والجمل، وهي ذاكرة رأى فيها الدارسون أنها قادرة على الحفظ الحرفي، والشاعر الشفوي ينظم جملة وفق أنظمة لغوية وقوالب ذات صيغ معروفة يعتمدها دائما في أشعاره، وتخضع هذه الكلمات أيضاً إلى الشروط الوزنية وإلى نظام ثابت ينتج موسيقى شعرية وعروض وقوافي ومعاني.

*- إنّ أوّل دراسة تطبيقية على النظرة الشفاهية في الأدب العربي كانت على يد "جيمس مونرو" في بحثه (النظم الشفوي في الشعر الجاهلي) سنة 1972، عمل فيه على تتبع الأنظمة الصيغية للشفاهية الجاهلية، ودراسة طبيعة تركيبها، ما أوصله إلى نتيجة ثابتة هي أن الشاعر الجاهلي يعمل على تطبيق مجموعة من التقاليد الشعرية المعروفة قبله أي الموروثة عن سابقيه، وقد اتبع الناقد "مونرو" في دراسته المنهج الإحصائي.

دليل على أن العرب فهمت الشعر من حيث الوظيفة لا الماهية، فكل كلام ترتاح له النفس هو شعر في غنىً عن وزنه وبنيته الشكلية. وقالوا أيضاً عن النبي (صلى الله عليه وسلم) أنه (ساحر وكاهن وشاعر) وهذه الألفاظ من صنعه وخياله استطاع بها أن يسحر عقول الناس، ولأن الكلام الساحر لا يقاوم فهو غيبي مرتبط بإلهامٍ من الشياطين والجنّ التي توحي له بأحسن القول وقول الشعر.

موقف الإسلام من الشعر:

لم يحدْ القرآن والإسلام عموماً دون تلقي الشعر وتذوقه، فقد كان رسولنا الكريم يعجب ببعض الأشعار لما فيها من أساليب ومعانٍ، فكان يشيد بأصحابها ويثني عليهم، ومن ذلك قصة "النابغة الجعدي" لما أتى النبي (صلى الله عليه وسلم) وأنشده قوله:

أتيت رسول الله إذ جاء بالهدى ويتلو كتاباً كالمجرَّة نيِّرَا

بلغنا السماء مجدنا وجدودنا وإنا لنرجو فوق ذلك مظهرا

فقال رسول الله (صلى الله عليه وسلم): « إلى أين يا أبا ليلى؟» فقال: إلى الجنة، فقال الرسول الكريم: «إن شاء الله». وأيضاً قصة "كعب بن زهير" (حادثة البردة المشهورة)[1]. وأيضا تذوق الخلفاء الراشدين للشعر حيث وعوا مكامن الجمال فيه ومدى تأثيره في النفوس، ف"عمر بن الخطاب" (رضي الله عنه) كان يعجبه شعر "زهير بن أبي سلمى" فيقول معلقاَ على شعره: « إنه كان لا يعاظل بين الكلام، ولا يتتبع حوشيه، ولا يمدح الرجل إلا بما فيه»[2]، وكذلك "عليّ بن أبي طالب" (رضي الله

[1] – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، دار الثقافة، بيروت، 1980، ص ص 208- 209.

[2] – أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الجزء الأول، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ط5، 2006، ص 300.

عنه) كان يفضل شعر "امرئ القيس" وتبريره في ذلك قوله: « رأيته أحسنهم بادرة وأنه لم يقل لرغبةٍ ولا لرهبةٍ»[1] يعني بذلك المعنى اللطيف وابتداع الأفكار والوصف الدقيق.

الانتقال من الشفاهية إلى الكتابة:

بعد نشوء الكتابة مع "القرآن الكريم" حدثت قطيعة مع الثقافة الجاهلية الشفوية التي كانت سائدة حيث انحصرت واختفت تماماً عند ظهور الكتابة واستطاعت أن تنقل الفكر العربي من ثقافة البديهة والارتجال، والغموض إلى ثقافة كتابية جديدة قائمة على الرؤية والتأمل والدقة والاستقصاء مستندة في ذلك إلى ثقافة العصر وعلومه المختلفة[2].

فالقرآن الكريم الذي هو أصل الكتابة الفعلي قرئ قراءتين: الأولى اعتمدت على الشفاهية الجاهلية، والثانية اعتمدت الكتابة ما مهّد لظهور لشعرية الكتابة على يد النقاد المؤسّسين للنظرية الشعرية العربية كأمثال "الصولي والجرجاني...".

عمل العرب في عهد الخليفة الأول والثاني على محاربة صور الماضي بكلّ أشكاله، وقد مثلت مرحلة ما قبل الإسلام مرحلة ما قبل التاريخ بالنسبة إليهم، فالوضع السياسي في الدولة الجديدة (بنو أمية) مثّل رجوعاً إلى الماضي لكن متجاوزاً اللغة وباحثا في أنساب العرب وأيامها...[3]، فالشعوبية مثلاً عملت على تأجيج العداء بين العنصر العربي والأجناس غير العربية، فأصبحت المجالس أمكنة للتفاضل والموازنة بين الأنساب، وعادت الجاهلية بنمطٍ جديد عاد بالوعي الذي عاشه العرب قبل الإسلام. ومن هنا عمل العرب على إعادة تركيب الثقافة الجاهلية وتنظيمها في عصر التدوين، أو كما

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المصدر السابق، ص 24.

[2] – أدونيس، الشعرية العربية، ص ص 37– 38؛ وكذلك ينظر حبيب مونسي، نقد النقد، ص 20.

[3] – محمد عابد الجابري، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، دار الطليعة، بيروت، ط4، ص 59؛ ومحمد عابد الجابري، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط11، 2013، ص ص 42– 43.

يسمي **العصر الثقافي**: حيث بدأ العرب في تسجيل أفكارهم وعلومهم، وأيضاً تفسير النصوص التي تحتوي تعقيدات أسلوبية أو عقلية أو ميتافيزيقية كالأدب العربي، والنصوص المقدسة، وكلام الرسول (صلى الله عليه وسلم)، وكذلك جمع التراث القديم. ومثال هذه البدايات حوار شفهي جرى بين "أبي حاتم السجستاني" (248هـ) وأستاذه "الأصمعي"، حيث كان الأستاذ يفضل "النابغة" على سائر شعراء الجاهلية، فكان جواب "الأصمعي" شفاهيا أما أبو حاتم فأخذ يدوّن كلامه، فلما رآه يكتب، فكر ثم قال: « بل أوّلهم في الجودة امرؤ القيس... فكلهم أخذوا منه واتبعوا مذهبه»[1].

بداية النظرية الشعرية والنقدية عند العرب:

تمت هذه البداية بعد انتقال الفلسفة والمنطق إلى الثقافة العربية منذ النصف الأول من القرن الأول هجري، حيث ساهمت الفلسفة في اكتشاف المقدمات النظرية التي كان الفكر العربي في حاجتها لدراسة الظواهر، و الانتقال من مرحلة الانبهار والتصديق بالأشياء إلى مرحلة أخرى لمعرفة الجزئيات والماهيات. هذا ما دفع "ابن المقفع" (143هـ) في القرن الثاني هجري إلى ترجمة أجزاء من منطق "أرسطو". استطاعت الفلسفة مساعدة العرب على ارتداء ثوب الحضارة وخلع ثوب البداوة، أي ارتداء كساء الفكرة والحياة المادية، وقد كان على العلوم أن تتطور لتلبية الحاجيات المعرفية، فظهرت على سبيل المثال مدرسة العراق الفقهية التي تعمل بالأخذ بالرأي وهذا لطبيعة الحياة المدنية التي تحتاج إلى الاجتهاد[2].

مرحلة التدوين:

بدأت في العصر الذهبي العباسي سنة 143هـ، حيث اقتصر التدوين على حاضر العرب وماضيهم، فظهرت حركة سريعة لوضع قواعد اللغة وكلام العرب وأيضا الفقه والشريعة، ويعد كتاب

[1] – ناظم عودة، المرجع السابق، ص ص 121- 122.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 66- 67 و75- 76.

"غريب القرآن" المنسوب لـ"ابن عباس" (68هـ) باكورة في هذا المجال، إضافة إلى الحركة اللغوية ومعاركها في العراق بين مدرستي (البصرة والكوفة) والتي مثلها: "عبد الله بن أبي إسحاق الحضرمي" (117هـ) و"عيسى بن عمر" (149هـ)، و"أبو عمرو بن العلاء" (154هـ)، و"يونس بن حبيب" (182هـ)، حيث سعى هؤلاء العلماء إلى استنباط قواعد اللغة العربية، وقد جاء اكتشاف اللغة العربية وسنّ قوانينها وهذا راجع لارتباط اللغة بالكتاب المقدس، فالعلاقة متلازمة بينهما.

فكرة النظرية عند العرب بدأت بعلم اللغة العربية واكتشاف قوانينها ومميزاتها حيث خرج اللغويون إلى البوادي لجمع اللغة من عند القبائل أي من ألسن الأعراب الخلّص البعيدين عن الاختلاط الأجنبي الذين استطاعوا حفظ اللغة شفاهيا وصانوا لغة الجاهلية وحمو ها من الضياع وقد كانت هذه العملية تتم في البوادي والصحاري[1].

الأدب والشعر بخاصة أيضا تغيرت الرؤية إليه فلم تبق المعايير نفسها لرؤية الشعر وتقييمه بل تغيرت وشملت قضايا أخرى تهتم بالجماليات خاصة ما دار من خلافٍ بين "الجاحظ"* وبعض العلماء حول قضية اللفظ والمعنى (بين مناصر ومعارض). هنا انتقل العقل العربي من المعرفة الفطرية إلى النظرية والتفكير عن طريق مبادئ علمية ما مهد لظهور علم النقد الأدبي الذي اشتغل عليه ما عرف بالنقاد المنظرين.

إسهامات الرواة واللغويين والشعراء في تحديد النظرية الشعرية عند العرب:

لعب الرواة واللغويون دوراً هاماً وأساسياً في وضع الأساس واللبنات الأولى للشعرية العربية، فقد اهتم معظم الرواة بالشعر وعلموا أسراره، وحفظوا قوافيه وميزوا مليحه من قبيحه، واستطاعوا جمع الكثير منه، ومن هؤلاء الرواة أبو عمرو بن العلاء (154هـ)، خلف الأحمر (180هـ)، أبو عبيدة

[1] – حبيب مونسي، المرجع السابق، ص ص 23- 24.

* – سنؤجل الحديث عن "الجاحظ" إلى مبحث آخر قادم، وهذا لاعتباره من المؤسسين للنظرية النقدية العربية، (ضرورة منهجية بعيداً عن التسلسل التاريخي).

(209هـ/ 210هـ) والأصمعي (213هـ) وحمادة الرواية (؟)، وقد كان أحسنهم في جمع الشعر وروايته "خلف الأحمر"، فقد روي أن رجلاً قال له: «ما أبالي إذا سمعت شعراً أستحسنه ما قلت أنت وأصحابك فيه»، فقال له: « إذا أخذت درهماً تستحسنه وقال لك الصّيرفي إنه رديء، فهل يفيدك استحسانك إياه»[1]، إنّ رد "خلف" دقيق لحقيقة نقد الشعر على أنه ممارسة مشابهة لعملية تمييز النقود التي تحتاج إلى علمٍ وخبرةٍ وتجربةٍ، لا إلى آراء ذاتية وانطباعية، وهذه إشارة أيضاً إلى بداية انتقال النقد من الذاتية إلى الموضوعية. كذلك "الأصمعي" والذي يعد من المؤسسين المنظرين للشعرية العربية تكلم عن قضايا كثيرة تتعلق بالمعاني وقضية علاقة الشعر بالدين وقضية الفحولة.

أمّا اللغويون فقد تحكموا في قضية انقسام الشعر العربي إلى عهدين: عهد القدماء وعهد المحدثين، وقد حدث ذلك حين عمل العرب على جمع اللغة العربية وتدوينها فاحتجوا بالقرآن والشعر العربي الجاهلي حتى الأموي فتوقفوا عند "إبراهيم بن هرمة" ومن هنا بدأ التعصب للقديم، وأصبحت الكلمة في الشعر للنحاة واللغويين، فعملوا على إسقاط الشعراء المحدثين والمولدين ابتداءً من "بشار بن برد" (168هـ) ومن تبعه، وأهم هؤلاء اللغويين (ابن الأعرابي، أبو عمرو بن العلاء، الأصمعي، عبد الله ابن أبي إسحاق (177هـ). وقد تأتى هذا التعصب لأنه كان حرفتهم – أي الشعر– وصناعتهم، فهم عارفون بمداخله ومخارجه، وكذلك قناعتهم بصحة اللغة البدوية (الصحراوية)، وأنّ أهل الحضر لغتهم فيها لحن كثيرو أخطاء. فابن الأعرابي يقول: « إنما أشعار هؤلاء المحدثين – مثل أبي نواس وغيره– مثل الريحان تُشمّ يوماً فتذوي، فيرمى به، وأشعار القدماء، مثل المسك والعنبر كلما حركته ازداد طيبا»[2]، أما المبرد ( ) فله رأي آخر في قضية القديم والجديد، فهو لا يفضل القديم على المحدث، ولا المحدث على القديم إلا بالجودة[3].

[1] – ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، مصدر سابق، ص 116.

[2] – وليد قصاب، المرجع نفسه، ص 34.

[3] – نفسه، ص 43.

بنى علماء اللغة اهتماماتهم بهذه القضايا على الأدلة والحجج، حيث وصلوا إلى مرحلة التفلسف في قضايا اللغة أو التأمل، ولعلّ ما وسع الاختلاف بين المدرستين اللغويتين (البصرة والكوفة) هو كثرة اللهجات، فاعتمدت المدرسة البصرية "القياس" أما الكوفية فانتهجت "السماع"، هذا التطور العلمي والاصطلاحي الذي حدث عند اللغويين مرده إلى عدة أسباب منها:

- أغلب النحاة واللغويين كانوا قراءً ومهتمين بالقرآن ما أثر على مصطلحاتهم وأفكارهم، حيث عملوا على نشر إيديولوجيا الإسلام بين الشعوب من خلال اللغة.
- ظهور أفكار ونظريات فلسفية جديدة ومتعارضة.
- بروز طريقتين للتنظير اللغوي، **الأولى**: بتفسير اللغة معجمياً ما أوصل إلى ما عرف بفقه اللغة، أما **الثانية**: فاعتمدت على اكتشاف قوانين اللغة المتعلقة بالتركيب والصوت، فتأثرت فيما بعد بالمنطق والفلسفة فظهرت قضايا مثل (العامل النحوي- العلة النحوية- القياس والسماع...).
- قضية اللغة وعلاقتها بالإعجاز القرآني، حيث اشتغل على هذه القضايا نقاد متخصصون عملوا على ربط الإعجاز باللغة، فقاموا بتفسيرها والتمحيص فيها، واتخذوا منها وسيلة لإنتاج المعاني، فاللغة كانت مساهمة في نشأة النقد اللغوي أولاً ثم النقد البلاغي والفيلولوجي ثم النقد الجمالي، وكذلك ساهمت في علوم التفسير والحديث والمنطق... كلها كانت لا تستطيع الاستغناء عن التفسير باللغة[1].

[1] - مسلم حسين، المرجع السابق، ص 83.

دور الشعراء:

كان لهم دورٌ أيضاً في تأسيس نظرية الشعر العربية خاصة في جانبها الدلالي، حيث كانوا يعيبون على بعضهم البعض سوء المعاني وفسادها، ومن ذلك ما أعابه "بشار بن برد" على قول "كثيّر"[1]:

ألا إنما ليلى عَصَا خيزرانةٍ إذا غمزوها بالأكفِّ تلينُ.

فقال له: « لله أبو صخر جعلها عصا ثم يعتذر منها، والله لو جعلها عصا من مخٍّ أو زبدٍ لكان قد هجنها بالعصا»، ألا قال كما قلت:

وبيضاء المحاجر من معدٍّ كأنّ حديثها قطع الجنان

إذا قامت لسبحتها تثنت كأن عظامها من خيزرانِ.

ما أعابه "بشار" من قول "كثير" هو إفساده للمعنى حين قال (العصا)، فالعصا توحي بالصلابة، فهي لا تنثني إلا بعد جهدٍ، أما الخيزرانة فلينة لا بأس وصف المرأة بها.

ما شهدته نهاية القرن الثاني هجري وبداية القرن الثالث من نهضة حضارية وفكرية وعقلية كبيرة، نظراً لامتزاج الثقافات وتنوع المعارف ساعد على ظهور طبقة جديدة من الشعراء المثقفين، والذين عرفوا منطق الشعر بأذواقهم النقدية، وحضورهم العقلي، ومستوياتهم الفكرية، وأيضاً بأساليبهم الشعرية المتميزة، ولغتهم الراقية وبراعتهم في البناء الفني، والابتعاد عن الجانب المعنوي، وقد تمثل هذا في مدرسة "البديع"، ومن أبرز شعراء هذه المرحلة: بشار بن برد (95هـ/ 167هـ)، وأبو نواس (198/140هـ)، وأبو تمام (180هـ/231هـ) والبحتري (254هـ/ 284هـ) والمتنبي (303هـ/ 354هـ).

[1] – ناظم عودة، المرجع السابق، ص 72.

ف"بشار وأبو نواس وأبو تمام" مثلوا ما سمي بمدرسة البديع، والتي من مميزاتها التحكم في اللغة الشعرية وتنوعها، فمثلا "بشار" كان واسع الاطلاع بأساليب الشعر العربي عالماً بخبايا اللغة وأساليبها التي كان يستقيها تارة من البداوة، وتارة أخرى من التحضر، فقد روي عن "الأصمعي" قوله: «أنّ أبا عمر بن العلاء وخلفاً الأحمر كانا يأتيان بشاراً فيسلمان عليه بغية الإعظام، ثم يقولان: ماذا أحدثت يا أبا معاذ؟ فيخبرهما وينشدهما، ويكتبان عنه متواضعان له، حتى يأتي وقت الزوال فينصرفان...»[1].

أما "أبو تمام" الشاعر المثقف المتقن لصناعة الشعر وأساليبه، فقد كانت له رؤية نقدية عميقة للشعر، ومثال ذلك: لما سئل: يا أبا تمام لم لا تقول من الشعر ما يعرف؟ فقال له: لم لا تعرف من الشعر ما يقال؟ فأفحمه، وكذلك "البحتري" الذي كان حداثي النزعة يبتعد عن العقل والمنطق، يبتغي أسلوباً واضحاً معيناً، كما تميز أسلوبه بوضوح المعاني ونقل الواقع بصورة مباشرة وموضوعية.

وأيضاً قصة "المتنبي" مع "سيف الدولة الحمداني" لما أنشد قوله:

وقفت وما في الموتِ شكّ لواقفٍ كأنك في جفن الردى وهو نائم

تمر بك الأبطال كلمى هزيمة ووجهك وضاح وثغرك باسمُ

فنقد قوله وأعاب عليه سيف الدولة، فأجابه أبو الطيب المتنبي: « أيها الأمير إن البز از لا يعرف الثوب معرفة الحائكِ»، وقصد بالبزاز (الشاعر) والحائك (المتلقي).

إذن استطاع هؤلاء الشعراء الإسهام في ميلاد النظرية النقدية المختصة بما أسدوه من آراء وتعليقات، وأيضا تجاوزوا الأفكار التي كانت شائعة في الشعر ونقلوه إلى ثقافة جديدة ذاتية تعكس

[1] – مسلم، المرجع السابق، ص ص 85- 86.

العصر الذي عاشوا فيها والذي كان مليئاً بالمعرفة والفكر المتنوع، وبهذا انتقل الشعر من مرحلة إرضاء المتلقي والسامع إلى مرحلة التعبير عن الرؤية إلى العالم والمجتمع.

3- إسهامات الاتجاه الديني وشعرية الإعجاز القرآني:

لقد مثلت قضية إعجاز القرآن الكريم والاهتمام بها ميلاد ونشأة قضايا بلاغية وشعرية مختلفة، حيث استطاع المفسرون والقراء تقديم القرآن باعتباره نصاً إلهياً مقدساً يدعو إلى دين جديد هو الإسلام، وركزوا على قضية إعجازه وكونه مخالفاً لكلام البشر ومتفوقاً عليه، فلا يمكن الإتيان بمثله لأنه قويّ في إعجازه وبلاغته. وقد احتجّ النبي (صلى الله عليه وسلم) ببلاغة القرآن وإعجازه حيث اعتبر معجزاً للعرب آنذاك في فصاحتهم ولغتهم فكان دليلاً قاطعاً على ألوهية هذا النّص القرآني، ويقينا أنه ليس كلام بشر.

أوّل قضية مثلها القرآن الكريم هي تحديه للمشككين بأن يأتوا بنص مشابهٍ له أو ينافسه، وبالتالي فعجزهم على الإتيان بمثله دليل على ألوهيته وقبول لما جاء فيه ودليل على ذلك قوله تعالى: ﴿ **فَلْيَأْتُوا بِحَدِيثٍ مِثْلِهِ**﴾، (الطور، الآية 34) وقد رفع القرآن التحدي للذين يحاولون مجاراته ومنافسته لقوله عزّ وجلّ: ﴿ **قُلْ لَئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنْسُ وَالْجِنُّ عَلَى أَنْ يَأْتُوا بِمِثْلِ هَذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا**﴾ (الإسراء، 88) والآيات الدالة على التحدي كثيرة، فالله عزّ وجلّ يدعو المجابهين والمكذبين إلى الإتيان بعشر سورٍ أو سورة واحدة فقط من مثل هذا القرآن، ويحذره من عاقبة الارتياب ويعدهم بالعقاب. قال تعالى: ﴿**وَإِنْ كُنْتُمْ فِي رَيْبٍ مِمَّا نَزَّلْنَا عَلَى عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِنْ مِثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُمْ مِنْ دُونِ اللَّهِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ (*) فَإِنْ لَمْ تَفْعَلُوا وَلَنْ تَفْعَلُوا فَاتَّقُوا النَّارَ الَّتِي وَقُودُهَا النَّاسُ وَالْحِجَارَةُ أُعِدَّتْ لِلْكَافِرِينَ**﴾ (البقرة، 23-24).

جاء على ذكر قضية "التحدي" علماء أمثال "الباقلاني وابن سنان الخفاجي والخطابي"، ولعلّ أبرز المعارضين للقرآن الكريم مدّعي النبوة (مسيلمة الكذاب) وقد أورد في هذا الصدد "أبو سليمان حمد بن محمد بن إبراهيم الخطابي" في رسالته (بيان إعجاز القرآن)، بعض ما حكاه "مسيلمة" لمجابهة القرآن الكريم في قوله: « يا ضفدع نقيّ كما تنقين لا الماء تكدرين ولا الوارد تنفرين» وقوله: « الفيل وما الفيل وما أدراك ما الفيل له مشفر طويل...»[1]، ويورد "الباقلاني" أقوالاً أخرى لهذا المفتري الكذاب كلها ركاكة وسخافة وجهالة لا يمكن أن تجابه إعجاز القرآن ولغته ومتانة أسلوبه وجزالة لفظه.

تعرّض القرآن الكريم لنقدٍ كبير وقاسٍ في أحايين كثيرة ولكن الرّد كان أقوى وأشدً، ولعلّ من أبرز المهتمين بهذه القضية **"الخطابي البستي"** (319/ 388هـ) في رسالته "بيان إعجاز القرآن" والتي بين فيها أهم الانتقادات التي وجهت للقرآن الكريم، وعليه يتولى هو الدفاع عنه بالرد على هذا النقد في ثلاث عناصر هي (الألفاظ والمعاني والنظم أو التأليف)، فقد عيّب في الألفاظ قلة الغريب في القرآن الكريم، وعن المعاني وجود عبارات خلاف الفصاحة وحسن البيان كقوله تعالى: ﴿فَأَكَلَهُ الذِّئْبُ﴾ (يوسف، 17)، وفي النّظم والتأليف فعيب عليه اضطراب وانعدام التجانس أو التناسب مثل: الحذف الكثير والاختصار كقوله تعالى: ﴿ وَلَوْ أَنَّ قُرْآنًا سُيِّرَتْ بِهِ الْجِبَالُ أَوْ قُطِّعَتْ بِهِ الْأَرْضُ أَوْ كُلِّمَ بِهِ الْمَوْتَى﴾ (الرّعد، 31)، وأيضا التكرار المضاعف ﴿ فَبِأَيِّ آلَاءِ رَبِّكُمَا تُكَذِّبَانِ﴾ في سورة الرحمن. هذه القضايا وهناك قضايا وآيات قرآنية لم نأت على ذكرها. كل هذه الملاحظات لم تكن مستحسنة ولا مقبولة عند أهل البلاغة وأصحاب البيان.

يردّ "الخطابي" على هذه المآخذ ردّاً شاملاً ودقيقاً ويطعن فيها كلها فردّاً مثلا على نقدهم لقوله تعالى في سورة يوسف": ﴿**أَكَلَهُ الذِّئْبُ**﴾ بدل افترسه أي أن الأكل غير الافتراس الذي يعني

[1] – ينظر سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص ص 41- 42- 43.

القتل فحسب، في حين أن الأكل يأتي على جميع الأجزاء، فخشية إخوة يوسف مطالبة أبيهم بأثرٍ باق منه دفعهم لقول ذلك.

أيضاً **"أبو الحسن بن عيسى الرماني"** (226هـ/ 286هـ) يدافع ويستخلص أشياءً دقيقة في إعجاز القرآن الكريم، وقد ضمّن ذلك في رسالته (النكت في إعجاز القرآن)، فهو يرى الإعجاز ماثلاً في وجوه عدة أبرزها البلاغة التي يعنيها في عشرة أقسام (التشبيه- الإيجاز- الاستعارة- التلاؤم- الفواصل- التجانس- التصريف- التضمين- المبالغة- حسن البيان)، ويستعرض لكلّ هذه القضايا أمثلة من القرآن[1].

شعرية الإعجاز:

حظيت البلاغة باهتمام كبير لدى هؤلاء الدارسين، فجلّ الأعمال التي تطرقت إلى مسألة الإعجاز القرآني، وتلك السجالات المحتدمة تبين هذا الاهتمام الجليّ بالبلاغة أكثر من العناصر الأخرى التي تحقق الإعجاز، فإضافة إلى "الرماني والخطابي" و"أبي بكر محمد بن الطيب الباقلاني" (403هـ) ثم "عبد الجبار الهمذاني" (415هـ) ووصولاً إلى "عبد القاهر الجرجاني" (415هـ) و"أبي يعقوب السكاكي" (626هـ) كلهم اعتمدوا البلاغة كدليل لبيان الإعجاز في القرآن الكريم حيث يتخذون منها الحجة المتينة ويعطونها الاهتمام والشرح والتفصيل الدقيق، على الرغم من وجود عناصر أخرى في قضية الإعجاز، فمثلاً "الرماني" يعدها سبعة عناصر: ترك المعارضة مع توفر الدواعي وشدة الحاجة- التحدي للكافة والصرفة والبلاغة والأخبار الصادقة عن الأمور المستقبلية، ونقض العادة وقياسه بكل معجزة...

[1] - سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 50.

إذن سيطرت البلاغة على قضية الإعجاز فكانت أهم عنصرٍ في هذه الأبحاث والمقالات التي تضمنت القرآن الكريم، أوضح هذا الاهتمام الرؤية الشعرية للإعجازيين بقواعدها ومرتكزاتها ومقاييسها وأحكامها.

1. **التلاؤم في التأليف**: اهتم بهذه القضية "الرماني" في مؤلفه (النكت في إعجاز القرآن) وتعتبر من أهم الأعمال الريادية في مجال الإعجاز، فقد سيطر اهتمام البلاغة على معظمها فالرماني يعرف البلاغة على أنها « إيصال المعنى إلى القلب في أحسن صورة من اللفظ»[1]، ويضيف أن البلاغة لا تخرج عن ثلاث مستويات عليا ووسطى ودنيا، فالأولى هي "بلاغة القرآن وما دونها هي بلاغة البشر" وقد بين عناصرها عشرة (سبق ذكرها)، وكذلك يستعرض كلّ عنصرٍ على حدى، فيعرفه ويحصر أوجهه ويبحث عن وجوده وتجلّيه في القرآن.

يمكن اعتبار هذه الإشارات التي جاء بها "الرماني" وهي بلاغية بحتة، إسهامات أولية في تحديد وبعث النظرية الشعرية فيما بعد، خاصة في عنصري "التلاؤم والبيان" فهو يسوق الشواهد تباعاً لكي يؤكد على هذين العنصرين. فالتلاؤم يعزوه إلى تأليف الحروف في القرآن ومدى تعادلها، وهذا ما يعجز عنه الإنسان، والتأليف عنده ثلاث أنواع: متنافر ومتلائم في الطبقة الوسطى، ومتلائم في الطبقة العليا.

قوبل هذا التصوّر الخاص بالتلاؤم الذي جاء به "الرماني" بنقدٍ شديدٍ من طرف "ابن سنان الخفاجي" (461هـ) في كتابه (سرّ الفصاحة) بقوله: « الذي ذكره غير صحيح والقسمة فاسدة، وذلك أن التأليف على ضربين: متنافر ومتلائم (...)، ولا يحتاج إلى قسمٍ ثالث»*. ومعنى كلامه أن إعجاز القرآن ليس في البلاغة أو الفصاحة وإنما في صرف العرب عن معارضة القرآن، بسلبهم العلوم

[1] – نقلا عن سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية ، المرجع السابق، ص 56. (القول مأخوذ من رسالة (النكت في إعجاز القرآن).

* – ينظر علم الشعر العربي لصاحبه فيسينتي كانتارينو (أورد نسخة من كتابة سر الفصاحة).

التي تمكنوا بها، إضافة إلى رفضه القاعدة التي يميّز بها "الرماني" بين المتلائم والمتنافر في القرآن الكريم، فهو يجعل التنافر في التباعد الشديد أو في التقارب الشديد لمخارج الحروف وصعوبت ها على اللسان، أما التلاؤم فيكون بالاعتدال لسهولته على اللسان.

النظم والتأليف (عند الباقلاني):

هدف "الباقلاني" من تأليف كتابه هو إبراز وإثبات الإعجاز في القرآن الكريم، وأيضاً نفي الشعر عنه، وبالتالي فهو يفنّد كل مقارنةٍ بين الشعر والقرآن، وبناءً على هذا يستنتج مفهوماً للشعر أو كما يسميها أساليب الكلام عند العرب، أهمها: أنّ الشعر مختلفٌ في الأنواع لكن مفهومه نظم مقفى موزون، وله روي، كما يوجد كلام موزون غير مقفى وآخر مسجع غير موزون، وآخر معدّل موزون غير مسجع. والقرآن يختلف عن هذه الأساليب فمفهوم الشعر عنده فيه – أي الشعر' صنعة تميزه عن بقية الكلام، الشعر فطنة فالشاعر فطن لما لا يفطن له الغير.

وفي مقارنة "الباقلاني" بين الشعر والذود عن القرآن وفضله رأى أنّ ما جاء في القرآن موزوناً ليس شعراً مثل قوله تعالى في (سورة العاديات): ﴿ وَالْعَادِيَاتِ ضَبْحًا (*) فَالْمُورِيَاتِ قَدْحًا﴾. فالوزن هنا متفق بدون قصدٍ وأيضا من شروط الكلام الموزون أن يكون متساوي الأجزاء في الطول والقصر، وليس القرآن من هذا، كذلك السواكن والحركات، أيضا الاتساق في القافية، والوزن شرط أساسي لأن فائدة الشعر تتأتى من خلال الوزن[1].

وبالعودة إلى الإعجاز القرآني يطرح "الباقلاني" أفكاراً جديدة وخاصة يواجه بها الأسئلة والشكوك التي أثيرت حول النصّ القرآني، وأوّل قضية يناقشها هي قضية (الصرفة)، أي أنّ الله صرف عن البشر معارضة القرآن والإتيان بمثله، أي إنهم غير قادرين على ذلك، ويأتي بحجتين لدحض هذا

[1] – طراد الكبيسي، في الشعرية العربية– قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004، ص ص 33- 34.

الكلام، الأولى أن إعجاز القرآن لا يعود إلى النظم الخاصّ والممتنع، بل إنّ البلاغة هي التي تعاني الانحطاط فيما القرآن قد يكون دليلاً أقوى في أعجوبته، ورأى في المعنيين بالصرفة وهم ممن عاصر القرآن، وليس أهل الجاهلية، لأنه ليس ككلامهم، وعليه فالادعاء بالصرفة باطل[1].

ويضيف "الباقلاني" أن مساواة كلام الله بكلام الآدميّ تقدير خاطئ ومغلوط، ولو كان كلام "الصرفة" صحيحاً لكان المنع هو المعجزة، فالإعجاز أمر يتفرّد به القرآن الكريم على سواه من النصوص دينية أو غير دينية حتى "التوراة والإنجيل"، فالقرآن هو النصّ الوحيد الذي تحدّى به الله البشر في الإعجاز، فلا مثيل له في كلام البشر، ويستند "الباقلاني" في حجته على الإعجاز بثلاثة أوجهٍ: أولاً الإخبار عن الغيوب وأحداث المستقبل، وثانياً هو مجيء النبيّ الأميّ الذي لا يحسن القراءة ولا الكتابة، وثالثاً أن القرآن بديع النظم عجيب التأليف والخلق عاجزون عن الإتيان بمثله، وعن خصوصية القرآن الكريم[2]:

- نظم القرآن خارج عن المعهود، وله أسلوب خاص ومتميز عن الكلام المعتاد.
- لم تعرف العرب كلاماً يشتمل على كلّ هذه الفصاحة والغرابة والتصرف والبديع والفوائد والحكم والبلاغة والتشابه.
- أيضاً من عجيبه القصص والمواعظ والاحتجاج والأحكام والسّير.
- الخروج من شيءٍ إلى شيء أي جعل المختلف كالمؤتلف، والمتباين كالمتناسب.
- التمثل بكلماته دليل على رونقه وفصاحته.
- عدد السور التي بدأت بذكر الحروف ثمان وعشرون، وعدد حروف العربية تسعة وعشرون.

[1] – الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تح:أحمد صقر، دار المعارف، القاهرة، ط5، 1997، ص ص 29-30.

[2] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 61.

خلاصة ما جاء به "الباقلاني" أنّ الإعجاز حاصل في النظم والتأليف، وأنّ هذا النظم لا مثيل له في كلام العرب البديع من شعري أو مسجع أو موزون غير مقفى[1].

ينتقل "الباقلاني" إلى تأكيد آخر على قضية الإعجاز من خلال نهجٍ آخر غير وصفي يعتمد على التحليل والمقارنة، فهو يبحث ويتقصّى عن أحوال الفصاحة والبلاغة في ثلاث أنواع رئيسية من كلام العرب هي (الشعر والرسائل والخطب) حيث أن العرب قد برعت في الشعر أكثر من غيره، وهذا الأخير قد حظي بشروط الفصاحة والبلاغة، وقد سعى "الباقلاني" إلى مقارنة النص القرآني ببعض الشعر الجيّد والقصد هو تبيان أفضلية القرآن على الشعر في النظم، ويعيب على الشعر الخلل والاضطراب في التأليف والنقص في التراكيب والصنعة اللفظية، وهذه الصفات كلها وغيرها لا يعرفها القرآن، فنظمه كما يصفه « جنس متميز وأسلوب متخصص وقبيل عن النظير متخصص»[2]. ويورد "الباقلاني" أمثلة من نصوص شعرية حظيت بالإجماع على جودتها مثلا ""معلقة امرئ القيس"، التي ضمت من المحاسن المختلفة والإبداعات المتنوعة، فهو يستعرضها بأكملها تقريباً، فيعلق على أبياتها ويبين عيوبها وأماكن الخلل فيها، ويبرز الحشو والفحش والسخف والتكلف والتناقض والتفاوت وعدم التلاؤم، وغير ذلك من المآخذ والعيوب، وبعد ذلك يقارن هذا الشعر مع الكلام المنتظم والمؤتلف والمتحد والمتباعد والمتقارب ألا وهو القرآن الكريم والذي كلّ ألفاظه وجمله عالية في البديع والبلاغة بعيدة كل البعد عن كلام البشر، وقد ضرب مثالاً لتأكيد كلامه بـ"سورة النمل" لما فيها من بلاغة الكلمات والجمل، وكذلك يمثل أيضاً بالصور التي بها قصص (قصة موسى وسليمان وإبراهيم...).

استطاع من خلال هذه المقارنة أن يتصوّر الشعرية وقوانينها من خلال نظرية الإعجاز القرآني فركز على معيار أساسي وهو (التأليف العجيب)، فلم يكتف بمعلقة "امرئ القيس" باعتبارها سابقة للقرآن الكريم بحوالي مائة سنة، فهي بالتالي دليل غير كافٍ على مقولة الإعجاز، لهذا فهو يلجأ إلى

[1] – الباقلاني أبو بكر محمد بن الطيب، المصدر السابق، ص 35.

[2] – المصدر نفسه، ص 159.

آخر ما بلغه من شعر على أيامه، فيدرسه كما درس شعر "امرئ القيس" كما فعل مع شعر "أبو عبادة البحتري" صاحب الجودة الشعرية بالإجماع.

بعد الوصول إلى تصوّره والتسليم بإعجاز القرآن على الشعر في كل شيء له علاقة بالبلاغة والفصاحة، يعرّج "الباقلاني" على مقولات البلاغة ليعالجها ويناقشها، والتي رأى فيها أهل الأدب والكلام أنها عشرة (الإيجاز- التشبيه- الاستعارة- التلاؤم والفواصل والتجانس والتصريف والتضمين والمبالغة وحسن البيان) فيناقش من يرى أن في هذا الإعجاز أقسام، ولا يراها معجزة إلا إذا اتصلت بأقسام أخرى كالبيان الذي يشترط فيه اعتدال النظم وسلاسة اللفظ سمعاً ونطقاً ووقعاً ووضوحاً في المعاني[1].

إذن فـ"الباقلاني" يعتبر النص القرآني نصاً استثنائياً فائق البلاغة، ومساهمته هذه لها قيمة علمية في بلورة وميلاد الشعرية العربية، ولعلّ أهم ميزة في دراسته هذه هي اعتماده مبدأ "الكلية" في إصدار الأحكام الخاصة بالإعجاز والبلاغة فيأخذ السورة كاملة والقصيدة كاملة كشاهد على عكس دراساتٍ أخرى تأخذ بعض الآيات، وكذلك يعتمد النصوص النثرية كالخطب والرسائل.

أما عن خصائص الشعرية عند "الباقلاني" فهي كالتالي[2]:

- التأكيد على مفهوم القصد في تجنيس الكلام الذي يقال شعراً، ويتضح من تأكيده هذا خروج كل ما جاء موزوناً ومقفى من القرآن، أو على لسان الرسول (صلى الله عليه وسلم).
- الوزن والقافية ووحدة الروي يعتبرها مقومات أساسية في الشعر.

[1] - الباقلاني، المصدر السابق، ص ص 276- 277.

[2] - طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص ص 37- 38.

- الصّنعة الشعرية وهي ميزة خاصة به عن غيره ومن الأساليب الكلامية، وبهذا يعتبر أصعبها، وما يميزه أيضاً البديع كالاستعارات والتشبيهات والتمثيل والتطابق والتجنيس والمقابلة والتوازن والتكرار.
- التفاوت في النصوص الشعرية من شاعرٍ لآخر.
- لا يجوز موازنة الشعر بغيره من الأساليب الكلامية كالقرآن الكريم، بل وجب مقارعة الشعر بالشعر، وضرورة مراعاة الزمان والمكان.

شعرية البلاغة وإسهاماتها في تحديد النظرية الشعرية:

هناك تداخل في مباحث الأدب العربي، فلكلٍّ علاقة بالآخر، ونقصد بذلك النقد الأدبي واللغة والبلاغة وعلم الشعر والفلسفة، فعلماء العربية وأدباؤها قديماً كانوا علماءً موسوعيين ينطلقون من اللغة وعلاقتها بالقرآن الكريم ثم يعودون إليها، لكن هذا لا يمنع من أن لكلٍّ منهم وجهته ومنحاه، فمنهم اللغوي والراوي المهتم بالشعر، والدارس للقرآن الذي يتقاطع مع البلاغي والفيلسوف والناقد. ولعلّ كل هذا التداخل والتمازج في العلوم مردّه إلى غياب التنظير والتخصص الدقيق أو لنقل تأخر القراء والمهتمين العرب في مراجعة تراثهم، أو فشلهم في إعادة تبويبه وتصنيفه كلٌّ في مجاله، وهذه مفارقة عجيبة يتميز بها تراثنا العربي القديم عن سائر ثقافات الأمم الأخرى.

وبالعودة إلى انطلاقة أو تاريخ الأدب العربي القديم، سنجد تسمية البلاغة العربية أو البيان العربي هي المسيطرة لعقودٍ من الزمن، والتي كانت مجالاتها مختلفة ومتنوعة تضم (اللغة ومباحثها، الأدب شعره ونثره، الفلسفة والمنطق وعلم الكلام، الإعجاز القرآني، النقد). انطلاقاً من هذا التعدد سنحاول التركيز في هذا المبحث على نشأة البلاغة وأهم أعلامها وأهم المؤلفات وما حوته من مباحث بلاغية، وأيضاً إسهاماتها في تحديد النظرية العربية.

نشأة البلاغة وتطورها:

نشأت البلاغة في عهد متأخر، لكن اختلف في تحديد التاريخ الدقيق لنشأتها والأرجح أنها نشأت وظهرت في القرن الثاني هجري[1]، أو بين القرنين التاسع والقرن الحادي عشر[2]. شهد القرن الثاني هجري عدة آراء أصلية ومترجمة حول البلاغة وعناصرها، وقد كان ظهورها بعد فساد الملكات، حيث بدأ العلماء في البحث عن أصل البلاغة وتدوين الآراء حولها خاصة معنى كلمتي (البلاغة والفص احة). في حين يعتبر البعض أن "الجاحظ" هو أوّل من اهتم بالبلاغة وأنه مؤسس البيان العربي حقاً. يرى البعض الآخر أنه كانت إشارات لها قديماً أي أن نشأتها سبقت "القرآن الكريم"، فمثلا في العصر الجاهلي لم تكن هناك بلاغة إلا ما روي عن "عامر بن الظَّرب" حين سئل: من أبلغ الناس؟ فقال: « من حلّى المعنى المزيز باللفظ الوجيز وطبق المفصل قبل التخريز»[3]، وفي العصر الأموي ما كان يصدر من تعليقات مثل "أمير المؤمنين" "معاوية بن أبي سفيان". وهناك رأي آخر يقول بأن أول محاولة لبلاغة مدونة (مكتوبة) كانت بصحيفة **"بشر بن المعتمر"** (210هـ) وهو من زعماء المعتزلة، وأيضاً تفسير "ابن المقفع" وتعريف "العتابي"، ووصية "أبو تمام للبحتري" لقوله: « خير الكلام ما قلّ وجلّ ودلّ ولم يملّ».

وقد كان للفلاسفة تأثير على البلاغة وتطورها، ورأي آخر يقول أن تأثير المعلم الأول "أرسطو" واضح في علم البيان.

والأصل في نشأة البلاغة عبر ثلاث اتجاهات:

[1] – الخطيب القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عبد المنعم خفاجي، ج1 وج2، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، 1989، ص ص 8- 9.

[2] – رشدي راشد، دراسات في تاريخ علم الكلام والفلسفة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، 2014، ص 157.

[3] – الخطيب القزويني، المصدر السابق، ص 10.

1) التراث النقدي العربي القديم.
2) الخطابة الإغريقية القائمة على المنطق.
3) نشوء وتكوين النظرية عن طريق النقاشات الكلامية والسياسية حول النص القرآني (قضية الإعجاز). أدى الدور الحاسم حيث هيأ الإطار الثقافي وخلق المحاور الأساسية، بينما عمل المصدران الآخران (النقد والخطابة) على تقديم الأدوات والعناصر الاصطلاحية، كما ساهم في النقاشات النظرية حول مسائل القرآن تيارات سياسية ذات إيديولوجيات متعددة. ولعلّ أهمّ هذه التيارات التي دافعت عن القرآن الكريم (التيار الاعتزالي) الذي تُنسب نشأته لـ"واصل بن عطاء" (750هـ). لقد أسهمت الطروحات الاعتزالية وأدت دوراً مهماً بنقاشاتها الكلامية السياسية وأثرت في نشأة البلاغة وتطورها.

مصادر البلاغة واتجاهاتها:

كانت الانطلاقة من قضية اللفظ والمعنى، ومسألة اقترانهما وأيضا من البحث في النصوص الأدبية والنص القرآني خاصة. وبخصوص النص القرآني برز تياران[1] الأول يعتمد على النقل بخصوص (النص المقدس)، والثاني يعتمد على ثقافة المؤول وعقله، وقد تبنى التيار الاعتزالي الموقف الثاني العقل كقوةٍ متفوقة على النص، فالتأويل العقلي يقود إلى الفهم الصحيح للنص، فـ"القاضي عبد الجبار" (1024م) دافع عن العقل واعتبره الشرط المطلق لقراءة القرآن الذي جاءت نصوصه موجهة إلى العقل الذي لا يكون تعارض حين تحكيمه وأهم قضية نتجت عن التأويل العقلي هي قضية (المجاز) الذي أسس لمفهوم البلاغة العام. اعتمد "المعتزلة" على الاستدلال: والذي بدؤوه بنقض حجج أعداء الإسلام (المسيحيين) الذين كانوا يستعملون الجدل الذي ورثوه عن التراث الفلسفي الإغريقي، وعند العرب تلك المجموعة التي اهتمت باللاهوت (علم الكلام) والمتكلمون (الجدليون).

[1] – رشدي رشاد، المرجع السابق، ص ص 160- 161.

"البيان العربي" ونشأته هي نفس النشأة التي مرت بها 'البلاغة العربية"، ويعتبر "الجاحظ" (255هـ) صاحب المحاولات الأولى في تحديد مفهوم البيان جمعها كتابه (البيان والتبيين) والذي يعتبر أهم مؤلف تعرض لمفاهيم البلاغة والآراء التي كانت سائدة حولها في عصره، وناقش في مؤلفه الكثير من بحوث البلاغة، فعرّف (الاستعارة وتكلم عن السجع، وأشار إلى التفصيل والتقسيم والاستطراد والكناية، والأمثال والاحتراس والقلب والأسلوب الحكيم)[1]. أيضا يعتبر "الجاحظ" أول من تكلم عن المذهب الكلامي وهذا راجع لأنه من أئمة المعتزلة وقد تتلمذ على يد النظّام، فهو يرى أن البلاغة تكون في اللفظ لا في المعاني، ويدعو كذلك إلى الابتعاد عن الحوشي والسوقي، وضرورة الإفهام والوضوح، وترك التعمق والتهذيب في صناعة الكلام. أيضا عني بالخطابة فأطال الكلام في أوصافها وعناصرها وأدواتها ومظاهرها، كما تحدث عن صفات الخطيب وسماته، وتكلم أيضاً عن النثر والمحادثة والكتابة بلاغتها وعناصرها ومذاهب الكتابة الأدبية. كذلك ذكر الشعر وأثره وخطره وألوانه، وطبقات الشعراء، وتحدث عن مذاهب الصنعة والطبع، وعن الحوليات، وعن مكانة الشعر والشعراء في الجاهلية.

وأهمّ مبحثٍ في تاريخ البلاغة والمعتزلة خاصة هو مفهوم (المجاز) الذي هو أصل الفكر الاعتزالي، والذي له مسلمتان أساسيتان هما: (وحدانية الله المطلقة، العدل المطلق)، نوقشت هذه المسلمات على النص القرآني، فمثلا هناك سور دالة على وحدانية الله (سورة الإخلاص) و(سورة الشورى)، وقضايا المجاز في صفات الله عز وجل مثلا: أن له وجه (سورة الإنسان وسورة البقرة)، وقضية الاستواء. فالمعتزلة يرون أن هذه الإثباتات لو أخذت بمعناها الحرفي ستناقض التنزيه الإلهي فيعتبرونها مجازاً[2].

[1] – ينظر: أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، البيان والتبيين، دار إحياء التراث العربي، 1986.

[2] – رشدي رشاد، المرجع السابق، ص 162.

المجاز ضرورة مطلقة في اللغة الإنسانية، فمعاني اللغة بالمجاز تكون غير محدودة، المجاز ليس ضعفاً للغة بل هو تغيير أكثر قوةً أو كما يقال أبلغ من الحقيقة.

مرحلة أخرى للبلاغة سميت بمرحلة التدوين بدأت على يد "ابن المعتز" (296هـ) في كتابه (البديع)، و"ثعلب" في (قواعد الشعر)، وأيضا بعد "قدامة بن جعفر" بمؤلفيه (نقد النثر ونقد الشعر)، ثم كتاب الصناعتين لأبي هلال العسكري (395هـ)، و"الموازنة" للآمدي ثم "الوساطة" للجرجاني، و"سرّ الفصاحة" بن سنان الخفاجي و"العمدة لابن رشيق"، ثم جاء "الجرجاني عبد القاهر" شيخ البلاغة العربية بمؤلفيه (أسرار البلاغة) الذي ضمّ دراساتٍ واسعة حول علم البيان (التشبيه، الاستعارة، المجاز، السرقات وألوان البديع)، و(دلائل الإعجاز) ضمّ بحوثاً كثيرة حول (أصول علم المعاني والكناية، التمثيل، المجاز، الاستعارة، السر قات). يعتبر الجرجاني أول من وضع مناهج بحوث علم البلاغة العربية وما غلب عليه الذوق والطبع. بعد الجرجاني "الزمخشري" في مؤلفه (الكشّاف) وأبو بكر الرازي (نهاية الإيجاز)، وابن الأثير (المثل السائر)، وبدر الدين بن مالك في (المصباح) والتنوخي (المصباح) ثم أبو يعقوب السكاكي (626هـ) في (مفتاح العلوم) الذي جعله أقساماً: تناول في القسم الثالث (المعاني، البيان، البديع)، ثم الخطيب القزويني (779هـ) في (الإيضاح).

هناك دراسات موجزة حول البلاغة ومباحثها: "مجاز القرآن" لأبي عبيدة (208هـ)، كتاب البيان لابن السكيت (244هـ)/ الفصاحة للدينوري (280هـ)/ التشبيه والتمثيل للفضل بن نوبخت/ صناعة الكلام ونظم القرآن والتمثيل للجاحظ/ البلاغة وقواعد الشعر للمبرد (285هـ)/ الرسالة العذراء لابن المدبر/ البلاغة للحراني/ البلاغة والخطابة للمروزي/ المطابق والمجانس لابن الحرون/ تهذيب الفصاحة ل أبي سعيد الأصفهاني/ صنعة البلاغة للسيرافي (368هـ)/ نظم القرآن لابن الإخشيد*.

* – للاطلاع أكثر على منجزات البلاغة ينظر الإيضاح للخطيب القزويني، ص ص 14- 15.

ثالثا– الأصول النظرية للشعرية العربية.

1- المرحلة الأولى: الجاحظ/ الأصمعي/ ابن سلام/ ابن قتيبة

2- المرحلة الثانية: ابن طباطبا/ ثعلب/ ابن المعتز

3- المرحلة الثالثة: قدامة/ العسكري/ ابن رشيق.

ثالثاً– الاتجاهات النقدية وتأسيس النظرية للشعرية العربية.

نتناول في هذا المبحث اتجاهات النقد العربي القديم في شقها (النظري) والتي ستمثل البداية الحقيقية والفعلية لتأسيس الشعرية العربية أو مرحلة التنظيم ووضع الأسس والمفاهيم. إنّ النظرية النقدية لدى جميع الأمم تتشكل وفق وجهات النظر التي يدلي بها النقاد وآراؤهم في القضايا الأدبية واللغوية والفنية التي ينتجها أدب كل أمةٍ. ويعتبر العرب من السبّاقين والأوائل الذين سعوا إلى تأصيل نظريتهم النقدية وتأسيسها وفق رؤاهم ومعطياتهم اللغوية والفكرية. لكن ما يميز هذه الآراء والمقولات وجهات النظر المختلفة لكل ناقد رؤيته للظواهر الشعرية ما يولّد تبايناً واضحاً في الرؤى.

من خلال استقراء نظرية الشعر العربية في تراثنا النقدي، ستتضح لنا الاتجاهات التي تم عرضها على أساس الرؤية النظرية والمنهج لا على الأساس التاريخي، ولعلّ من أبرز هذه الاتجاهات ما شمل (الشكل والدلالة أو المعنى). إذن وانطلاقاً من هذا التمهيد سنناقش اتجاهات الشعرية العربية في منحاها (النظري).

النقد التسجيلي (الأصول النظرية):

1– المرحلة الأولى:

الجاحظ (255هـ): تعود له أولى المحاولات في التراث النقدي العربي خاصّة محاولاته لتحديد موضوع الشعر ومفهومه، أو موضوع الشعرية الذي سيكتشف فيما بعد. وقد ركز في رؤيته أن الأهم هو إقامة الأوزان واختيار الألفاظ، وعرّف الشعر على أنه صناعة ونسيج يتضمن الخيال (التصوير) لقوله المشهور: « المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجميّ والعربيّ والبدوي والقروي والمدني، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخيّر اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السّبك، فإنّما الشعر صناعة وضرب من النَّسيج وجنس من التصوير»[1]. انطلاقاً من هذا التعريف فالجاحظ لا

[1] – أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، مكتبة البابي الحلي، مصر، ص 131.

يضمن قوله تعريفاً شاملاً ودقيقاً للشعر، إلا أنه يتطرق إلى عناصر مهمة وضرورية وهي الوزن والسبك العنصران اللذان يخصّان الترابط والتماسك النصي، الوزن له علاقة أيضاً بالبنية الموسيقية للشعر، أما السبك فيخصّ أكثر التركيب والشكل الشعري الذي يميّزه عن غيره من الفنون القولية.

أما "التصوير" فهو من الصيغ البلاغية والتي تتجسد في التشبيه والاستعارة والتمثيل وأيضاً الخيال، فالكلام الخالي من التصوير بالنسبة للجاحظ مجرّد أفكارٍ لا تحرك النفس ولا يميل إليها الوجدان.

يرى الجاحظ كذلك في الشعر أنه ضرب من البيان، وهذا لأنه يعتبر البيان مفهوماً عاماً وكلياً يضم تحت لوائِه مفاهيم وأساليب عديدة لقوله: « البيان اسم جامع لكلّ شيءٍ، كشف لك قناع المعنى وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضي السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، ومن أي جنسٍ كان الدليل لأن مدار الأمر والغاية التي يجري إليها القارئ والسامع، إنما الفهم والإفهام، فبأي شيء بلغت الإفهام، وأوضحت المعنى فذلك هو البيان»[1]، وكذلك الشعر يحتاج إلى (مخاطِب ومخاطَب) كسائر الفنون القولية الأخرى، إلا أنه يعتني أكثر بالشكل من المعنى عكس النثر.

ما يستنتج من رؤية "الجاحظ" هو تركيزه على القول في حد ذاته ويتم ذلك وفق نظرة أسلوبية أو نصية، والاهتمام بالجانب الجمالي الذي ينتجه النص الشعري أما المعنوي (الدلالي) فهو آتٍ لا محالة ولاحق ببنية النّص. إذن فاهتمام "الجاحظ" منصب على الجمال أكثر من الإفهام، وهذه خاصية من خواص الشعر عكس النثر الذي يعمل على الإفهام أكثر من الجمال.

[1] – الجاحظ، البيان والتبيين، المصدر السابق، ص 132.

الأصمعي (**213هـ**): إنّ معايشته للرواية وتدوين اللغة بعثته لقراءة التراث الشعري، وضرورة معرفة التفاوت في الشعر كمّاً وكيفاً بين أصحابه، هذا ما دفعه إلى اكتشاف معيار الفحولة (فحل/ غير فحل)، وأيضاً استنتاجه لفكرة أن الشعر واحد من اثنين إما الخير أو الشرّ[1].

ربط معيار "الفحولة" بغرضي "المدح والهجاء" حتى يكون الشعر إيجابياً، كما أنّ للفحولة علاقة بالجانب الأخلاقي الديني، وعليه يفصل الشعر المتعلق بالسماحة والذود عن الدين، حيث نجد "الأصمعي" يطلق على الشعر عند شاعر اسم "الجودة" وعلى صاحبه اسم الفحولة كقوله: «أولهم كلّهم "امرؤ القيس" له الحُظْوَة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله واتبعوا مذهبه»[2]، واتصل مفهوم الفحولة أيضا بالمنزلة والمكانة ومعنى السّبق في القول الشعري وهذا يقود إلى السبق الزمني. ويضع "الأصمعي" في الفحولة شروطاً هي: قوة الطبع/ غلبة صفة الشعر/ الاحتراف (القصيدة)/ سعة الثقافة/ فصل الدين عن الخلق، فالقوة الفطرية (الطبع) معناها غلبة وكثافة الشعر على شخصية الشاعر والكمّ هو وفرة القصائد، وشرط الثقافة من أجل أن يكون الشاعر فحلاً عليه أن يروي أشعار العرب، ويعرف من أيامها وأخبارها، ويفهم معانيها، ويستصيغ الألفاظ، ويكون له علم بالعروض والنحو.

وقد اندثرت بعض هذه المعايير حين تطور بعضها الآخر وظل متداولاً كمصطلح الطبع والحجة اللغوية (الفصاحة) وسيعرف فيما بعد باسم جزالة اللفظ.

ابن سلام الجمحي (**231هـ**): تأخر مفهوم الناقد بوصفه مهنة ثقافية أو خبرة حتى النصف الأول من القرن الثالث هجري مع هذا الناقد في كتابه (طبقات فحول الشعراء)، وقد كان قصده

[1] – حبيب مونسي، المرجع السابق، ص 26.

[2] – أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تح: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، ط1، 2004، ص 226.

الناقد الصيرفي لا الناقد الأدبي، وبعد ذلك تطوّر المفهوم إلى "أهل العلم" بالشعر، والصرفي، وكذلك البزّاز، ولعلّ الفضل يعود لـ"ابن سلام" في إدراك ميدان ثقافي يسمى "النقد"[1].

اعتمد أيضا معيار "الفحولة" لكن ما ميزه عن غيره هو وضعه (طبقات للفحول)، كما رأى الشعر مكرّس لخدمة علماء اللغة، ودعا إلى تمحيص نصوصه متهماً الناقلين ورواة الشعر بالنحل والانتحال، ورأى أن للشعر صناعة وثقافة كباقي أصناف العلوم والصناعات، ويدعم رأيه بضرب مثالٍ لكلّ فنٍّ وصناعةٍ ليفسّر كيف أنه لا يمكن معرفة الأشياء دون معاينتها، وهذا باستعمال معايير موضوعية تسمح بإصدار الأحكام دون الوقوع في الخطأ[2]. ويؤكد "ابن سلام" أيضاً على عاملي التخصص والملاحظة والقدرة على التمييز والتفسير والمقارنة، وشرح العلل والأسباب، وقد عدّد هذه العوامل في حديثه عن عدة الناقد وثقافته ففي رأيه يعتقد أن أصحاب النحو لا يريدون إلا الشعر الذي فيه إعراب، أما الجامعون فلا يهتمون إلا بالشعر الذي يحوي غريباً، ورواة الأخبار لا يفضلون إلا أشعار الشواهد والأمثال، في حين تستند العامة إلى أذواقها.

وبالعودة إلى أهمّ مؤشر عند "ابن سلام" ألا وهي موضوع "الفحولة" فقد وضع لها معايير أهمها[3]:

- معيار الكثرة والجودة (اللين) يتسبب هذا المعيار في تقدم أو تأخر ترتيب الشاعر.
- الغرض الشعري ومعناه: تخصيصه طبقة لكلّ غرض كما فعل (المراثي- الغزل).
- الدين والقومية كإفراد شعراء اليهود بطبقة.
- البيئة والبداوة (كما فعل بإفراده أهل القرى بطبقة).
- معيار الأخلاق- معيار الأسلوب- معيار القبيلة و(الدم).

[1] - ناظم عودة، المرجع السابق، ص 115.

[2] - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وم. الوالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008، ص 12.

[3] - رحمن غركان، المرجع السابق، ص ص 61- 62.

- الزمان والمكان- معيار العلماء بغرض آراء اللغويين والنحاة عند التقديم.

عمل "ابن سلام" على تكوين توصيفاتٍ وتعريفات للغة والشعر: الشعر عنده مجموعة أفكارٍ وثقافة تختزلها اللغة الشعرية ويقوم اللسان بدور المعبّر عنها، والأصل في الطبع هو اشتماله للصنعة/ الثقافة التي يرى أنه لا يستطيع الاستغناء عنها، أما الثقافة عنده: فهي مكون أساسي في الشعر العربي خاصة بعد دخول الثقافات الأجنبية كاليونانية والهندية.

هكذا كان تصنيف "ابن سلام" لطبقات الشعراء في مؤلفه (طبقات فحول الشعراء) استناداً لهذه المعايير استطاع تمييز الأصيل من الدخيل، وبيان مواطن الزيادة والنقصان، كما رأى أنه على القارئ تهذيب ذوقه وتصفية طبعه ليتمكن من التمييز بين الجديد والأجود، والجميل والأجمل، والحسن والأحسن.

ابن قتيبة (276هـ): تمثلت جهوده النقدية في كتابه (الشعر والشعراء) الذي يعتبر من بواكير الكتب النقدية التراثية، حيث حاول من خلاله تأسيس منهج نقدي متخصص، فاعتمد معايير نقدية، حيث رفض المعيار الزماني للشعر عكس سابقيه أي عدم النظر للمتقدم بالجلالة على حساب المتأخر زمنياً، وأخذ بمعيار الاحتراف في الشعر، ومعيار الجودة الفنية لقوله: « فكلّ من أتى بحسنٍ من قولٍ أو فعلٍ ذكرناه له وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله ولا حداثة سنه، كما أن الرديء إذا ورد علينا للمتقدم أو الشريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه، ولا تقدمه»[1].

وحافظ "ابن قتيبة" على معيار الرواية والحفظ إذ يقول في هذا: « وليس كلّ الشعر يختار ويحافظ على جودة اللفظ والمعنى، ولكنه قد يختار ويحفظ على أسباب»[2]. انتقد أيضاً الأسس النقدية السابقة، خاصة تلك الطريقة التي ينظر بها الناقد إلى النص (العلم باللغة) أو الأعلمية، وجاء بطريقة

[1] – ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ج1، تح: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، ط2، مصر، ص 17.

[2] – رحمن غركان، المرجع السابق، ص 63.

التوصيف، فالنقد قبله كان قائماً على تحديد الأخطاء في الألفاظ والمعاني، في حين عمل هو على تغيير الرؤية السابقة للشعر فأتى ببدائل للنظرة اللغوية الصارمة فركز على قضيتين[1]:

الأخبار والتوثيق: أي جمع مواد ضرورية للتعريف بالشاعر وسيرته، وذلك من أجل المحافظة على ميراث الشاعر.

الاختيار والتصنيف الطبقي، وذلك يقوم على الذوق الشخصي.

قد ضم كتابه المذكور سابقاً أخبار الشعراء وأقدارهم وأحوالهم وقبائلهم وأسماء آبائهم. ذكر كذلك "ابن قتيبة" معيار السرقة وثقافة الشاعر، كما أنه قدم مختاراتٍ مفيدة للكتاب سعياً منه للتمييز بين الشعر الجيد والرديء بما أسماه سلم الجودة والذي يقيمه على عنصرين هما (اللفظ والمعنى) اللذان رأى فيهما شرط التلازم أو بالأحرى تطابق (الشكل والمضمون)، وقد قسّم المستويات الشعرية إلى أربع مستويات:

- ضرب حسن لفظه وجاد معناه.
- ضرب حسن لفظه وحلا، فإذا فتّشته لم تجد فائدة في المعنى.
- ضرب جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.
- ضرب تأخر معناه وتأخر لفظه.

إذن تحقق الشعرية في نظره يكون عن طريق تفاعل الشكل والمضمون، ويشير إلى مقومات أخرى اختصت بالنصيّة، واتخذت الطّابع اللغوي كإشارة إلى ظاهرة الإبدال الصوتي والإيقاع وحسن الرويّ، وتحدث عن عناصر أخرى كالإقواء والإكفاء والسّناد والإيطاء والإجازة. حاول "ابن قتيبة" أيضاً تعليل أسباب بناء القصيدة العربية، فناقش مواضيع البناء من استهلال وبكاء على الأطلال، وشرح معايير تتعلق بالطبع والصنعة، كما ميّز بين المطبوع والمتكلف بقوله: « الشعراء في الطبع

[1] – ناظم عودة، المرجع السابق، ص ص 124- 125.

مختلفون منهم من سهل عليه المديح، ويعسر عليه الهجاء، ومنهم من يتيسر له المراثي ويتعذر عليه الغزل»[1]. أما عن المتكلف فقال: « هو الذي يقوم شعره بالنقاف، ونقحه بطول التفتيش، وأعاد فيه النظر بعد النظر»[2].

لم يلتفت "ابن قتيبة" إلى الصور البلاغية كثيراً حيث لم يوليها الاهتمام الكبير، وكذلك لم يهتم بالبنى العروضية والقوافي إلا في بعض الإشارات القليلة التي لم تستند إلى حجج وتبريرات، فمثلا يرى مقوّم "الإصابة في التشبيه" مهماً في شعرية النص، وأنّه باعث على حفظ الشعر وروايته، ومثال ذلك قول أحدهم في "وصف القمر"[3]:

بدأنَ بِنا وابن الليالي كأنّه حسامٌ جلت عنه العيونُ صقيل

فما زلت أفني كلّ يومٍ شبابه إلى أن أتتك العيس وهو ضئيل.

يورد أيضا مقوماً آخر هو (غرابة المعنى) ويعده محفّزاً أيضا على حفظ الشعر، ويذكر مقومات أخرى من شأنها الرقي والمحافظة على الشعر، لكنها تتعلق بالشاعر كنبل الأخلاق، وكذا تمسكه بتقاليد الشعر القديم كذكر الديار والدّمن والآثار، والبكاء والشكوى، ومخاطبة الرّبع...

أما عن "الناقد" للشعر فيؤكد على وجوب استقلاليته والتزامه بالموضوعية*.

2- المرحلة الثانية:

ابن طباطبا العلوي (322هـ): إنّ المصنفات النقدية التي جاءت بعد كلٍّ من "ابن سلام وابن قتيبة" اتصفت بالعمق والشمول، واكتست صبغة العلمية في نقاشاتها حول الشعرية، وذلك من خلال تحديد الماهية والآليات. وأوّل من مثل هذا الجهد "ابن طباطبا" الذي حاول أن يحدّد الشعرية

[1] - ابن قتيبة، المصدر السابق، ص 15.

[2] - نقلا عن وليد إبراهيم قصاب، قضية عمود الشعر، ص 100.

[3] - **ابن قتيبة**، المصدر السابق، ص 22.

* - ينظر كذلك: (مسلم حسين، الشعرية العربية، ص ص 116- 117).

في تصور نظري محدد حيث أسس عيار أو قياس للشعر لكي يميزه عن ما هو غير شعري، وأيضا تناوله لإشكالية التلقي وبعض معايير الشعرية، ويتضح ذلك من خلال قوله في حدّ الشّعر: « الشعر – أسعدك الله– كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته، مجّته الأسماع وفسد على الذوق، ونَظْمه 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 معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه»[1].

ينتقد من خلال هذا التعريف الذي جعلوا النظم من شروط الشعر، فهو لا يعتبرها شرطاً إلا لمن لم يصح ذوقه وطبعه، وأيضا لم يعد الوزن وحده كافياً دون الخصائص الأخرى لتسمية الشعر الذي تقوم بنيته على العروض والذي هو خاصية للشعر دون غيره من الأقوال. فالشاعر كي يحقق مراده وجب عليه الوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر والمقصود بالمذاهب أن الأعراب كباقي الأمم والشعوب لها ظروف وأخلاق وأساليب تميزها وطبائع تفكير وتعبير خاصة بها، فلا بد للشاعر من المشاركة فيها والتخلّق بها.

اهتم "ابن طباطبا" بمسألة الإبداع الشعري وبناء القصيدة، حيث أكد على ضرورة التماسك، أما عن الكتابة عدّ الانسجام الداخلي قاعدة مطلقة لها، ودرس أدوات الشعر كآليات اللغة والإعراب، وما له صلة بمعرفة الأنساب[2]. وعن وسائل تأسيس الشعر قال: « التوسع في علم اللغة والبراعة في فهم الإعراب، والرواية لفنون الأدب والمعرفة بأيام الناس وأنسابهم ومناقبهم ومثالبهم، والوقوف على مذاهب العرب في تأسيس الشعر»[3]. فاللغة يتم تجسيدها بالتقابل بين لغة البدو ولغة

[1] – ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تح: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، مصر، ط3، 1984، ص 14.

[2] – جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص 22.

[3] – ابن طباطبا، المصدر السابق، ص 39.

الحضر، أما المعجم مقابلة لفظٍ سهل بلفظ غريب وصعب مع وجوب التصرف في المعاني بشكل مفهوم باستعمال مقوّمات كالإطناب والتقصير والإطالة والإيجاز، كما أكّد "ابن طباطبا" على وجوب وضع الكلام في مواضعه يؤثر في المتلقي حيث يقول: « واجب على صانع الشعر أن يصنعه صنعةً لطيفةً مقبولة حسنة مجتلبة لمحبة السامع له، والناظر بعقله إليه مستدعية لعشق المتأمل في محاسنه والمتفرس في بدائعه، فيحسنه حسماً ويحققه روحاً، أي يتقنه لفظاً ويبدعه معنى، ويتجنب إخراجه على ضدّ هذه الصفة، فيكسوه قبحاً ويبرزه مسخاً بل يستوي أعضاؤه وزناً، ويعدل أجزاؤه تأليفاً، ويحسن صورته إصابة ورونقه اختصاراً، ويكرم عنصره صدقاً ويهدي القول رقة ويحضنه جزالة ويدنيه سلاسة وينأى به إعجازاً، ويعلم نتيجته عقله وثمرة لبه وصورة عمله والحاكم عليه أوله»[1].

يقسم "ابن طباطبا" في كتابه "عيار الشعر" عملية الإبداع إلى أربعة مراحل هي:

- مرحلة التفكير والإعداد وتعتمد على العقل وحضور الفكر بعيداً عن مقولات الإلهام.
- أما المرحلة الثانية فهي البدء بالنظم أي نسج كل بيتٍ على نحوٍ يناسب ما يجاوره أي ضرورة العناية بالمعنى.
- المرحلة الثالثة وهي تأليف انساق الكلام.
- وأخيراً مرحلة التنقيح.

ويدرج مقوماً آخر وهو "التشبيه" ويعتبره شرطاً من شروط الشعرية وتحققها في الشعر لقوله: « إذا تأملت أشعار العرب وفتشت جميع تشبيهاتها وجدتها على ضروب مختلفة تنفرج أنواعها، فبعضها أحسن من بعض، وبعضها ألطف من بعض، فأحسن التشبيهات إلى عكسٍ لم ينتقض، بل يكون كل شبهٍ يصاحبه مثل صاحبه، ويكون صاحبه مثله مشبهاً به صورة ومعنى»[2].

[1] – ابن طباطبا، المصدر السابق، ص 161.

[2] – طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص 22.

ذكر كذلك "ابن طباطبا" الألفاظ والمعاني، ورأى أن لكلٍّ منها خصائصه التي وجب مراعاتها، ووجوب التوافق بين الألفاظ والمعاني لقوله: « وللمعاني ألفاظ تشاكلها فتحسن فيها وتقبح في غيرها... وكم من معنى حسنٍ قد يشين بمعرضه الذي أبرز فيه...»[1]. وفي رأيه أن الألفاظ هي البنية اللغوية التي تتضمن المعاني وعناصر الشعرية عنده تتواجد في مستويات البنية الشكلية والدلالية وأيضا يرى في اجتماع الفهم مع صحة الوزن الشعري، وكذلك صحة المعنى واللفظ العذب يؤدي إلى صفاء المسموع وقبوله، أما إذا نقص جزء من هذه الأجزاء كان إنكاراً للفهم، ولإيصال الفائدة فهو يشبّه الشعر بالغناء الذي يطرب كسماعه لفهم معناه وحسن لفظه[2].

فبنية الشعر والغناء معاً تقومان على عنصر الفهم الذي يتم في العقل، وعنصرٌ آخر هو الطرب الذي يتم على مستوى النفس.

وعن صحة الأوزان واعتدالها أو استقامتها رأى أن ذلك يتم عبر إيقاعات صوتية منتظمة، وعن أوزان القوافي رآها تنقسم إلى أربعة أقسام هي: (فاعل وفعال ومفعل وفعيل وفعل وفَعْل وفُعَيْل)، ويعطي لذلك أمثلة كثيرة وشواهد شعرية لكل نوع من هذه القوافي.

وعن الأساليب الشعرية وعلاقتها بالمعاني رأى أن هناك عدة مستويات:

- شعر تناسب فيه اللفظ مع المعنى: وهذا شعر فيه معنى بارع وقد عرض عرضاً حسناً.
- شعر محكم ومتقن: قد استوفى معاني ألفاظها سلسة.

[1] – ابن طباطبا، المصدر السابق، ص 46.

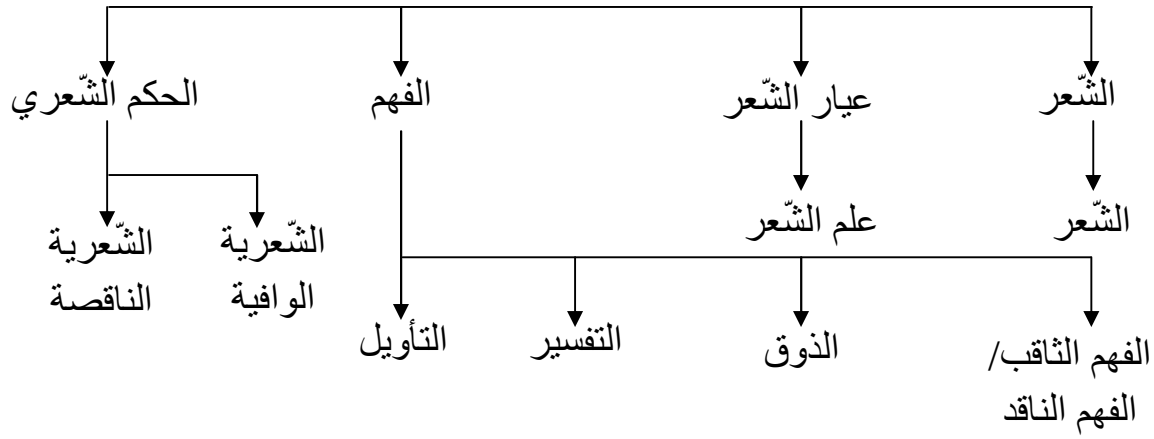
[2] – المصدر نفسه، ص 53.

- شعر فيه عدم تناسب اللفظ والمعنى: وهو شعر حسن معرضه، ولكنه مبتذل ما أدّى إلى عدم تناسبه مع المعنى، ويكون هذا النوع على شكلين: شعر صحيح معناه رثة صياغته، وشعر حسن لفظه واهية معانيه[1].

يعدّد "ابن طباطبا" مقومات أخرى منها حسن التخلص الذي يراه رئيسياً في بناء القصيدة، وأيضا المقوم الأخلاقي والصدق في الألفاظ والمعاني.

ما يمكن استخلاصه هو أنه يمكن اعتبار "ابن طباطبا" من بين أوائل النقاد الذين أشاروا إلى مسالة عمود الشعر، خاصة حديثه عن ثلاث مقومات كلها مهمة لا ينبغي الاستغناء أو التفريط في أحدها وهي: (صحة الوزن وصحة المعنى وعذوبة اللفظ)، وكلما اجتمعت هذه العناصر في عبارةٍ أو نصٍّ شعري بشرط تكاملها وتناسبها مع بعض، قبله العقل وارتاحت له النفس.

مخطّط: شعرية ابن طباطبا:[2]



ثعلب (291هـ): ألف "أبو العباس أحمد بن يحي ثعلب" كتابه (قواعد الشعر) والذي يعتبر من بدايات التنظير الأدبي، ويعتبر مؤلفاً نقدياً متخصصا يتناول في طياته الشعر وقواعده الأسلوبية،

[1] – ابن طبابطا، المصدر السابق، ص ص 129- 130.

[2] – ينظر :ناظم عودة، المرجع السابق، ص 133.

ولكنه أقرب للغة منه للشعر، فجمال بحثه اللغة وقواعدها داخل الشعر وكذلك وصف هذه الظواهر اللغوية والبنائية، والابتعاد عن ضبط المفاهيم والمصطلحات.

عمل "ثعلب" على انكشاف قواعد عامة للشعر، وهي سابقة في حدّ ذاتها حيث كانت هناك قبله قواعد للغة لا قواعد للشعر، وقد عدّدها كالآتي: "أمر ونهي وخبر واستخبار".

وتتفرّع عن هذه القواعد أغراض ومضامين كـ"المدح والهجاء والمراثي والاعتذار والتشبيب والتشبيه"، وهو في ذلك متأثر بالمنطق وتقسيماته أو كما فعل "سيبويه" (180هـ) في (الكتاب) في مسألة الأصول والفروع. وكذلك بنى "ثعلب" نظريته على مفهوم الاعتدال في الإسلام، وذلك واضح من خلال النصوص القرآنية التي أوردها، فهو يعطي القيمة الأخلاقية بدلا من القيمة الجمالية[1].

تنحصر الشعرية عند "ثعلب" في بعض الظواهر الأسلوبية مثل[2]:

- **التعريض**: هو ابتعاد عن التعابير الصريحة، واستبدال ذلك بالإيماءات، أي أن يعبّر عن معنى بأسلوب خفيّ لا يكون مباشراً، كاستعمال الكناية.
- **الاستعارة**: هي استعارة شيءٍ لاسم غيره أو معنى سواه، وهي أبرز خاصية ذات أسلوب مجازي.
- **البديع**: يمثله الطباق أو المطابقة، وهي اجتماع المعنى وضده، أو كما تسمى (مجاورة الأضداد)، والمطابق هو تكرير اللفظة بمعنيين مختلفين، وهناك طباق السلب وطباق الإيجاب.

أشار أيضاً إلى النظم الذي قصد به الوزن الشعري الذي يميزه عن النثر، كما ركز على القافية والتصريع، ورأى أن أي اختلالٍ في أنظمتها أي الموسيقى الشعرية يحدث اضطراباً على مستوى الصوت، ويعتبر عيباً من عيوب الشعر مثل "الإقواء" الذي هو عدم انتظام حركة الروي. وكذلك

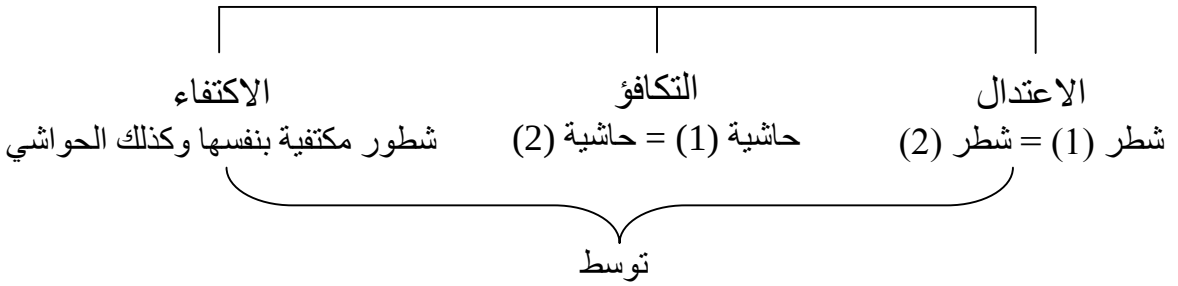
[1] – ناظم عودة، المرجع السابق، ص 128.

[2] – مسلم حسن، المرجع السابق، ص ص من 156 إلى 165.

"الإيطاء" الذي هو تكرار القافية بمعنى واحد و"السّناد" الذي هو اختلاف حركة الحرف الذي يسبق الروي، وهناك "الإكفاء والإجازة" وهما عيبان يكونان في نهاية المصراعين من البيت الأول.

- **الإيجاز**: يعكس مدى قدرة الشاعر على التحكم باللغة واستعمالها واستخدامها جيداً بغية الإفهام والتأثير الجمالي، وهذا لتحقيق (الشعر المعدل): الذي اعتدل شطراه وتكافأت حاشياته، وتم به المعنى الجيد أما (الأبيات الغرّ) يأتي فيها العجز تأكيداً لمعنى البيت الأول، و(الشعر المعجل): لا يتم له المعنى إلى حين يتم عجزه وكذلك (الأبيات الموضحة والشعر المرجل).

مخطط شعرية ثعلب:



ابن المعتز (296هـ): تقدم على سابقيه من خلال كتابه "البديع"، حيث يعتبر هذا الكتاب الانطلاقة الأولى للبلاغة العربية، فجمع فيه بعض ما وجده في القرآن وأحاديث رسول الله (صلى الله عليه وسلم) وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام والذي سماه المحدثون البديع[1].

وقد قسم مؤلفه إلى قسمين، أولا المباحث البلاغية وسماه "البديع" فدرس في هذا القسم الاستعارة والتجنيس، والمطابقة ورد أعجاز الكلام على ما تقدمه والمذاهب الكلامية. أما في القسم الثاني فسماه "محاسن الكلام" وقد ضم: الالتفات، الاعتراض، الرجوع، حسن الخروج، تأكيد المدح

[1] – إبراهيم قصاب، المرجع السابق، ص 100.

بما يشبه الذم، تجاهل العارف، الهزل الذي يراد به الجد، التضمين، التعريض، الكناية، الإفراط في الصنعة، حسن التشبيه. وكانت مقوماته ذات طبيعة مجازية بيانية وأخرى سماها محسنات الكلام.

أ) الاستعارة عدها كأول مقوم في البديع وقال: « استعارة الكلمة لشيء لم يعرف بها من شيء قد عرف بها، مثل: أم الكتاب، جناح الذل ومثل: قول القائل الفكرة مع العمل فلو قال لب العمل لم يكن بديعا»[1].

ب) التجنيس وقال عنه: « بأن تجيء الكلمة تجانس أخرى في بيت شعر وكلام مجانستها لها أن تشبهها في تأليف حروفها»[2]، ويرى أن التجنيس مقوم إيقاعي صوتي.

ج) المطابقة: ويستدل بقول "الخليل بن أحمد" لتوضيحها: «يقال طابقت بين الشيئين إذا جمعتهما على حذو واحد...»[3].

د) والمقوم الرابع رد أعجاز الكلام على ما تقدمها، وفيه يوافق آخر كلمة فيه آخر كلمة في نصفه الأول وما وافق آخر كلمة أول كلمة في النصف الأول وما يوافق أواخر كلمة فيه بعض ما فيه.

هـ) وآخر مقوم بديعي عنده المذهب الكلامي، ويقرّ في هذا المقوم أنه لم يجده في القرآن لأنه تكلف والله عليّ كبير عن هذا.

أما ما يخص محسنات الكلام، فأولها الاعتراض ويكون كلاما في كلام لم يتم معناه ليعود إليه ويتمه في بيت واحد.

- حسن الخروج من معنى إلى معنى ويكون بأسلوب بارع يظهر فيه تناسب المعاني.
- الرجوع عن القول وهو أسلوب إقناعي.

[1] – رحمن غركان، المرجع السابق، ص 69.

[2] – المرجع نفسه، ص 64.

[3] – جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص 17.

- تأكيد المدح بشبيه الذم وهو أسلوب مبالغة.
- تجاهل العارف وهو يظهر براعة الأديب في مجاوزة تناسب السياق.
- الهزل بإيراد الجد أسلوب تقريري ومباشر.
- الكناية تعكس براعة الأديب في التأقلم مع حالة النص.
- الإفراط في الصفة ويكون في النثر أكثر من الشعر.
- التعريض يظهر في الكتابة بتحْميل الألفاظ معاني يؤديها السياق.
- حسن التشبيه يتم بتناسب المكونات.
- التضمين وحسن الابتداء (مطالع القصائد).

3- المرحلة الثالثة:

قدامة بن جعفر (**337هـ**): تضمن مؤلفه النقدي المعروف (نقد الشعر) طرحاً موضوعياً، وذلك من خلال رؤيته العلمية اتجاه الشعر، فقد عمل على البحث في مفاهيم الشعر وخصائصه الأسلوبية، وأيضاً اهتم بالتقنيات التعبيرية، ويعتبر "قدامة" بشهادة النقاد والمهتمين بالمجال النقدي عند العرب أول من استعمل واستخدم مصطلح "النقد" بمفهومه الدقيق والعلمي. فالنقد عنده له هدف أساسي هو الاهتمام بقراءة النصوص الشعرية ثم الحكم عليها من خلال معايير (الجودة والرداءة)، وبالتالي حاول تقديم علم نستطيع من خلاله التمييز بين الشعر الجيّد والرديء.

أقام "قدامة" نظريته الشعرية على أسس جمالية ذات جذورٍ فلسفية أرسطية* خاصة في مفهوم "التناسب" حيث يبني شعريته على مفهوم بارز وأساسي هو الائتلاف النّصي بين الألفاظ والوزن والقافية، إذ يعرف الشعر بأنه: « قول موزون مقفى يدل على معنى، وذكر أن الشعر قد يكون جيداً

* – ذكر تأثر "قدامة" بالفكر الأرسطي، وهذا من خلال كتاب أرسطو (الخطابة) الذي ترجمه "إسحاق بن حنين" في النصف الأخير من القرن الثالث هجري.

أو رديئاً، أو بين الأمرين، وأنه صنعة ككلّ الصناعات يقصد إلى طرفها الأعلى»[1]. لقد كانت دراسته ونقده ممنهجان إلى حدٍّ بعيد، حيث بدأ أولاً بتحديد ما هي الشعر ثم ذكر أهم العناصر التي تساهم في بنائه، وأيضاً ذكر علاقة هذه العناصر ببعضها البعض وحدد وظيفة كل عنصر، أما عن المعاني فيراها كلها معرضة للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب، إذ كانت المعاني للشاعر وله أن يتكلم منها فيما أحب، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعية، والشعر منها كالصورة، والمهم بلوغ الشاعر منزلة الجودة، لا كتابته في معانٍ رديئة[2].

يقرّر "قدامة" أنّ الشعر مؤلّف من أربعة عناصر هي (اللفظ والمعنى والوزن والقافية) ويتألف من هذه العناصر أربعة عناصر أخرى هي:

- ائتلاف اللفظ مع المعنى أو الوزن.
- ائتلاف المعنى مع الوزن أو القافية.

أما عن صفات اللفظ الجيد عنده: سماحة اللفظ- سهولة مخارج الحروف- الخلو من البشاعة- الفصاحة. أما صفات الوزن الجيد فهي: سهولة العروض- الترصيع. وأما صفات القوافي الجيدة فهي: عذوبة حروف القافية- سهولة مخرجها- التصريع في المطلع. وصفات المعاني هي الوفاء بالغرض المقصود[3].

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2006، ص 45.

[2] – المصدر نفسه، ص 45.

[3] – نفسه، ص 46.

ويضيف "قدامة" بخصوص الغلو في المعنى فيؤثره على الاقتصار على الحدّ الأوسط، ويقول: « إنه عندي أجود المذهبين وهو ما ذهب إليه أهل الفهم بالشعر والشعراء قديماً وحديثاً، حتى قال بعضهم: أعذب الشعر أكذبه...»[1].

إذن شعرية "قدامة" تتكون من مادة هي "المعاني"، وصورة تحتوي هذه المعاني، وهي ما يسعى الشاعر إلى تقديمه وقد مثل لذلك "الخشب للنجارة والفضّة للصياغة"، فالشعرية تتمظهر في الشكل أكثر على حساب المعنى الذي يراه مربوطاً بالأغراض والمواضيع التي تتناولها النصوص الشعرية. وقد حدد الأغراض كما ذكرنا سابقاً (المدح والهجاء والنسيب والمراثي والوصف والتشبيه).

ونعوت المعاني عنده هي[2]:

- صحة التقسيم (يضع أقساماً لا يغادر منها قسم).
- صحة المقابلة (يضع معاني متوافقة في بعضها ومتخالفة في البعض الآخر).
- صحة التفسير: يضع معاني يذكر أحوالها، وعند ذكرها لا يخالف معانيها بزيادة أو نقصان).

اعتمد "قدامة" في تحديد نعوت المعاني على قواعد منطقية تمثل الفكر الصحيح والسليم تعتمد على علاقات مثل: "التناسب والتضاد" وهي مبادئ تحتكم إلى العقل.

اهتم أيضاً بالمسائل البلاغية التي تحقق الشعرية والتي لها علاقة بطرق القول، وعلاقة ائتلاف اللفظ والمعنى وهي المساواة والإرداف والإشارة، التمثيل، والمطابق والمجانس[3].

- **فالمساواة:** أن يكون اللفظ مساوياً للمعنى حتى لا يزيد عليه ولا ينقص.

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، المصدر السابق ، ص 45.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 160- 161- 162.

[3] – نفسه، ص 168.

- **الإرداف:** أن يريد الشاعر دلالة على معنى من المعاني، فلا يأتي باللفظ الدال على ذلك المعنى، بل بلفظٍ يدل على معنى هو ردفه وتابع له.
- **الإشارة:** ومعناها اشتمال لفظٍ قليلٍ على معانٍ كثيرة.
- **المطابق والمجانس:** هو اشتراك معانٍ متغايرة في لفظةٍ واحدة، وألفاظٍ متجانسة مشتقة، والمطابق هو اشتراك في لفظة واحدة.
- **ومسائل أخرى** مثل: التتميم– المبالغة– التكافؤ– الالتفات– الاستغراب.

وعن نعت ائتلاف المعنى والوزن بأن تكون المعاني تامة مستوفاة لم تضطر بإقامة الوزن إلى نقصها عن الواجب، ولا إلى الزيادة فيها عليه، مع أن تكون مواجهة للغرض، ولم تمتنع عن ذلك، وتعدل عنه من أجل إقامة الوزن والطلب لصحته. ونعت ائتلاف المعنى مع القافية، وهو ما يدل عليه سائر البيت أن تكون القافية بما تقدم من معنى البيت ومن أنواعه[1]:

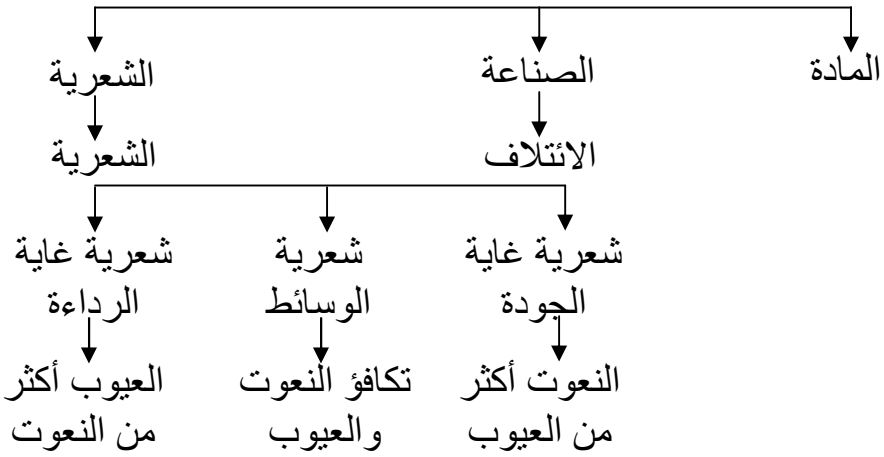
- **التوشيح:** ويكون أول البيت شاهداً بقافية، ومعناها متعلقاً به حتى إن الذي يعرف قافية القصيدة التي البيت منها إذا سمع أوله عرف آخره وبانت قافيته.
- **الإيغال:** يأتي الشاعر بالمعنى في البيت ما من ضيرٍ أن يكون للقافية فيهما ذكره صنع ثم يأتي لحاجة الشعر.

لقد اعتبر قدامة بن جعفر من أوائل النقاد الذين قدموا عناصر جمالية الشعر، وأول من طرح علم الجيد والرديء كموضوع للتحليل بالتمييز بين مستويين: المستوى النحوي الدلالي ويتعلقان بالشعر والنثر، والمستوى العروضي ويختص بالأوزان القوافي[2].

[1] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر ، المصدر السابق، ص 144.

[2] – جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص ص 25– 26.

مخطط شعرية قدامة بن جعفر[1]:



أبو هلال العسكري (395هـ): تجسّدت شعريته من خلال كتابه (الصناعتين) حيث كانت له تقريباً نفس المفاهيم التي كانت سائدة قبله حول مفهوم الشعرية ووظائفها، إلا أنه تميز عن غيره من النقاد الذين سبقوه بإكثار الشواهد، واعتقاده أن الشعرية تجسدها الألفاظ أكثر من المعاني*، فمثلاً هو لا يشير إلى المعنى في تعريفه للشعر بقوله: « الشعر كلام منسوج ولفظ منظوم، وأحسنه ما تلاءم

[1] – ينظر ناظم عودة، المرجع السابق، ص 133.

* – هناك اتجاه آخر أعطى الاهتمام للمعنى على حساب اللفظ، أبرز من مثله (ابن جنّي 392هـ)، حيث اعتنى هذا اللغوي والعالم النحوي بالمعنى أكثر واكتفى ببعض الإشارات حول اللفظ، فهو يرى في اهتمام العرب بالألفاظ وتهذيب حواشيها، إنما هي عناية بالمعاني وليس بالألفاظ لأنها خدم لها. والمراد بإشارات "ابن جني" هي الجانب النحوي الذي لم يساعده كثيرا على سبر أغوار النصوص وقراءتها قراءة شعرية عميقة، وهذا كله راجع لتكونه واختصاصه في المجال اللغوي والنحوي الذي يختلف عن علم الشعر وصناعته، فالأول عقلي والثاني يتطلب الذوق الجمالي والخيال والقدرة على التفسير والتأويل ومثال ذلك تجربته مع (شعر المتنبي).

اتبعه في هذا المنهج بزمن غير بعيد "ابن الأثير" (637هـ) (المثل السائر)، حيث استعمل عباراته، واهتم بالمعاني، وعدّ أيضا الاهتمام بالألفاظ والإكثار من استعمال المحسنات البديعية وخاصة الأسجاع والجناس دون الالتفات للمعاني عدّه جهلاً بأساليب العربية.

رؤية "ابن الأثير" هي أن وظيفة الكلام هي الإفهام وتوصيل المعاني، والألفاظ مسخرة لتأدية المعاني فالشعرية عنده تكمن في المعنى الذي يقوم عنده على مبدأ الابتداع والندرة.

نسجه ولم يسخف لفظه ولم يهجن، ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام، فيكون جلفاً بغيضاً، ولا السّوقي من الألفاظ فيكون مهلهلاً دونياً»[1].

يذكر "العسكري" خاصيتين هما (النسج والنظم)، ويرى في النظم أساساً لا ينبغي الحياد عنه في الشعر ومعناه – أي النظم- تدفق الألفاظ وانسيابها، وكذلك الألفاظ تكون رقيقة وعذبة.

الشعرية عنده لها شروط وخصائص هي: جودة اللفظ وصفاؤه وكذلك الحسن والبهاء والنزاهة والنقاء، وصحته سبكه وتركيبه.

أما المعنى عند "العسكري" فهو غير مستبعد بل إنه يبني فهمه له على ما قال به "الجاحظ" فيستشهد بقوله: أن المعاني معروفة من العرب والعجم، ويضيف شرطاً في المعنى هو صوابه أي مطابقته للواقع والحقيقة، وإذا خالف المعنى الواقع فهذا عيب ومخالف للعادة. رؤيته النقدية للشعر تستند للمعاني، فيرى أنه من أراد قول الشعر وجب عليه استحضار المعاني في عقله أو فكره ثم عرضها على قلبه، بعدها يطلب لها وزناً يتناسب معها وقافية تتوازى معها، أي أنه يرى في التوازن لا يتم إلا باقتران اللفظ والمعنى[2].

ابن رشيق (456هـ): يعتبر من نقاد المغرب، لكنه خطا منهج من سبقوه من نقاد المشرق، خاصة في القضايا المتعلقة بماهية الشعر وخصائصه كبناء الشكل وقضية اللفظ والمعنى، ولعلّ أهم ميزة قدمها في مشروعه النقدي ما اصطلح عليه بـ (النية) أو (القصد) في قول الشعر، ويعتبر موضوع (النية) سابقة منه حيث اعتبره معياراً أساسياً في الشعر لم يسبق إليه النقاد[3].

[1] – حسين مسلم، المرجع السابق، ص 131.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص 135.

[3] – ابن رشيق القيرواني، المصدر السابق، ص 104.

أما عن حدّ الشعر عنده (المدح والهجاء والنسيب والرثاء)، وعن معايير الشعر الجيد يذكر « يكون الشعر جيداً إذا اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، وما سوى ذلك فإن لقائله فضل في الوزن»[1].

يقول "ابن رشيق" بأسبقية النثر على الشعر، وأنه جاء أي الشعر في تضاعيف الكلام (المنثور) الذي تطور إلى كلام مسجع، وأصل كل هذا الغناء وحاجة العرب له، كما ردّ أيضاً عن من يكره الشعر فأورد رأي النبي (صلى الله عليه وسلم) في الشعر ورأي الصحابة، وتحدث عن مكانة الشعر عند العرب بما فيه من العلوم والمعارف وكذا دوره في تربية الناشئة وتطويع النفوس وتأديبها.

- ذكر منافع الشعر ومضاره.
- قضية القديم والحديث في الشعر.
- ذكر طبقات الشعراء.
- ناقش تسمية الشاعر (سبب التسمية يشعر بما لا يشعر به غيره).
- أصناف الشعر أربعة: شعر خير كله (الزهد والمواعظ والأمثال)، شعر ظرف كله (الوصف والتشبيه)، وشعر شرّ كله (الهجاء)، وشعر يكتسب به.
- يناقش أيضا كيفية صناعة الشعر وثقافته، أي العلم به وبأسراره، فهي كباقي الصناعات وله أصحابه أي المختصون من لهم القدرة على الحكم بجيده ورديئه[2].

حدّ الشعر ونيته عند ابن رشيق:

حدود الشعر عنده بعد النية أربعة أشياء: (اللفظ والوزن والمعنى والقافية)، أما اشتراط النية أو القصد: لأن من الكلام موزون مقفى وليس بشعرٍ، كأشياء اتّزنت من القرآن ومن كلام النبي (صلى

[1] – ابن رشيق القيرواني، المصدر السابق، ص 94.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 23، 60، 78، 97، 102.

الله عليه وسلم)، وذلك مما يعد في تضاعيف الكلام المنثور، لكن لا يعد شعراً لعدم القصد والنية (سبق ذكرها). وأنواع الشعر عنده خمسة هي: (النسيب والهجاء والمدح والفخر والوصف)، وقال عن الاستعارة والتشبيه أنهما يدخلان في باب الوصف، والشعر على رأي أكثر العلماء ما اشتمل على المثل السائر والاستعارة الرائعة والتشبيه الواقع، أو ما يحجبه عن القلب شيء. ويعد كذلك الوزن باعتباره أهم وأعظم أركان الشعر، وهو مشتمل للقافية وجالب لها ضرورة، فإذا اختلفت القوافي فذلك عيب في التقفية لا في الوزن، وقد لا يكون لها عيب كالمخمسات وما شاكلها[1].

والقافية مهمة لأنها شريكة الوزن في الاختصاص، وقد اختلف الناس في القافية فقال الخليل بن أحمد الفراهيدي (175هـ): « القافية من آخر حرفٍ من البيت إلى أول ساكن يليه من قبله مع حركة الحرف الذي قبل الساكن»[2].

وقد قيل أن "القافية" ما يلزم تكراره في آخر البيت، وسميت قافية لأنها تقفو إثر كل بيتٍ أي شرطها التكرار، وظهور الإعراب أو السكون على حرف الروي، وتلحق بها ظاهرتان هما: التقفية والتصريع، أما التصريع فهو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه: تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته.

أما التقفية: فهي أن يتساوى الجزءان من غير نقصٍ ولا زيادة، فلا يتبع العروض الضرب في شيء إلا في السجع خاصة[3].

ذكر "ابن رشيق" أيضاً مبحثاً آخر في عيوب الشعر وعدّدها كالآتي[4]:

- **الإقواء**: وهو اختلاف إعراب القوافي (الحركات الضم والكسر).

---

[1] – ابن رشيق، المصدر السابق، ، ص 115.

[2] – المصدر نفسه، ص 128.

[3] – نفسه، ص 129.

[4] – نفسه، ص ص 139- 140.

- **الإكفاء:** هناك من رأى أنه الإقواء بعينه وأصله «أكفأت الإناء» إذا قلبته، كأنك جعلت الكسرة مع الضمة وضدها، ويقال أيضا هو اختلاف حروف الروي.
- **الإجازة والإجارة:** فالإجازة أن تكون القافية طاءاً والأخرى دالاً، أما الإجارة بالراء فهي المجاورة في القوافي وتقارب الحروف.
- **الإصراف:** أن تكون القافية دالاً والأخرى طاءاً والقصيدة مصرفة.
- **السناد:** أنواعه كثيرة مثل اختلاف الحذو، وهو حركة ما قبل الردف، فيدخل شرط الألف، وهي الفتحة على الياء والواو.
- **الإيطاء:** تكرار لفظة القافية مع أنّ معناها واحد.
- **التضمين:** تعلق القافية أو لفظةٌ مما قبلها بما بعدها أيضا.

اللفظ والمعنى عند "ابن رشيق":

اللفظ جسم وروحه المعنى وارتباطه كارتباط الروح بالجسم يضعف بضعفه ويقوى بقوته، فإذا سلم المعنى واختلّ بعض اللفظ كان نقصاً للشعر وهجنة عليه، ولا تجد معنى يختل إلا من جهة اللفظ وجريه فيه على غير الواجب[1].

هناك قضايا نقدية كثيرة يذكرها "ابن رشيق" في مؤلفه (العمدة) كلها تخدم مشروع (النظرية الشعرية عند العرب)، وتصوّر لنا الرؤية النقدية التي جاء بها حول الشعر، ومن بين أهم القضايا التي لم نأت على شرحها وتفصيلها مثل: (المطبوع والمصنوع)، فالمطبوع هو الأصل من الشعر، والمصنوع هو الصنعة الشعرية، ومنه بعض شعر المولدين كذلك يذكر البحور الشعرية وأنواعها[2].

[1] – ابن رشيق، المصدر السابق، ص ص 106- 107.

[2] – المصدر نفسه، ص 153.

يذكر في باب آخر آداب الشاعر (حسن الخلق- شرف النفس- لطف الحسّ- سعة الثقافة- الرواية)[1]، وفي أبواب أخرى ذكر حدود المقاطع والمطالع.

فالمقاطع هي منقطع الأبيات وهي القوافي، أما المطالع فهي أوائل الأبيات (المبدأ والخروج والنهاية في القصيدة)[2]. ذكر كذلك البلاغة (الإيجاز)- البيان- الجودة الشعرية- المجاز- التشبيه وأنواعه- التصدير- المطابقة- التجنيس- التسهيم- الالتفات- التتميم- المبالغة- الغلو- الحشو- التكرار...

لقد اعتمد "ابن رشيق" في أغلب محطاته على النقل في تعامله مع نظريات الشعر التي تزامنت مع عصره، وقام بتوسيعها دون تقديم الآراء فيها ومحاكمتها عقلياً، وبالتالي غابت رؤيته الشعرية.

[1] - ابن رشيق، المصدر السابق، ص 165.

[2] - المصدر نفسه، ص 179.

الفصل الثالث

قضايا الشعرية وتجلياتها في النقد العربي

الفصل الثالث: قضايا الشعرية وتجلياتها في النقد العربي

أولا– قضايا الشعرية في النقد العربي القديم.

- النقد التطبيقي وقضية عمود الشعر.

1-الآمدي.

2-القاضي الجرجاني.

3-المرزوقي.

4-عبد القاهر الجرجاني.

ثانيا– قضايا الشعرية عند نقاد المغرب والأندلس (البلاغة الجديدة).

1-حازم القرطاجني.

2-ابن البناء المراكشي.

3-السّجلماسي.

4-لسان الدين الخطيب.

ثالثا– قضايا الشعرية في النقد العربي الحديث.

1-الشعرية عند أدونيس (علاقة الشعرية بـ :

- الشفوية الجاهلية
- الفضاء القرآني
- الحداثة

2-الشعرية عند كمال أبو ديب (النفي –الفجوة).

3-الشعرية عند صلاح فضل (المراوغة بين الأساليب والتّحولات).

4-الشعرية عند محمد مفتاح (الأجناس الأدبية).

5-الشعرية عند سامي سويدان (التعادل والترابط).

نحاول في هذا الفصل تناول قضايا الشعرية وتجلياتها في النقد العربي قديماً وحديثاً، وهذا بعد أن تحدثنا في الفصل الذي سبقه عن مراحل تأسيس النظرية الشعرية عند العرب، أو ما يسمى بالنقد التسجيلي، والذي كان الحديث فيه عن مفاهيم الشعر عند العرب ومعاييره العامة.

وبالتالي فسيضم هذا القسم من البحث عرضاً تفصيلياً لتجليات الشعرية العربية، وقضاياها الهامة التي اتضحت من خلال تطبيقات النقاد المهتمين بالشعر، أمثال "الآمدي" وكتابه "الموازنة" الذي يعتبر باكورة الأعمال التطبيقية النقدية الشعرية، والذي تضمن نوعاً من المقايسة لشعر كلٍّ من "أبي تمام والبحتري"، فحدّد من خلالها دراسة القضايا الأولى للشعرية العربية والتي تمثلت في القضية الأهم والأبرز قضية [عمود الشعر]. يليه مشروع "القاضي الجرجاني" في كتابه [الوساطة]، والذي تضمن مقارنة بين شعر "المتنبي" وشعراء آخرين، وأيضا "أبو علي المرزوقي" الذي اكتملت على يده المعالم الكبرى لميلاد وتأسّس [عمود الشعر عند العرب] التي ضمنها مقدمة كتابه [ديوان الحماسة].

ثم سننتقل إلى قضايا الشعرية العربية عند نقاد المغرب والأندلس عند كلٍّ من "حازم القرطاجني" وقضية التخييل، وأيضا عند "ابن البناء المراكشي" و"السجلماسي" و"لسان الدين الخطيب"، وقد عرف هؤلاء النقاد بمنظّري ما عُرف بالبلاغة الجديدة.

بعدها سنناقش قضايا الشعرية في النقد العربي الحديث، ولعل أهمّ قضية في هذا القسم البحثي هي [قضية الحداثة]. سنحاول الكشف عن تجليات الشعرية عند باحثين ونقاد محدثين أمثال [أدونيس وكمال أبو ديب، محمد مفتاح، صلاح فضل، سامي سويدان] من خلال بسطٍ وعرضٍ ومناقشةٍ، وأحيانا أخرى نقدٍ لأهمّ ما جاء في مؤلفاتهم من طروحات فكرية ونقدية تخدم مشروع النظرية الشعرية العربية والعالمية.

أولا– قضايا الشعرية في النقد العربي القديم

النقد التطبيقي (قضية عمود الشعر)

1– الآمدي (الموازنة)

2– القاضي الجرجاني (الوساطة).

3– المرزوقي (عمود الشعر).

4– عبد القاهر الجرجاني

أولاً– قضايا الشعرية في النقد العربي القديم.

النقد التطبيقي (قضية عمود الشعر):

1– الآمدي (370هـ):

مثل كتاب "الموازنة" بداية مرحلة جديدة في النقد العربي القديم، حيث عالج قضية النزاع القائم حول شعر كلٍّ من "أبي تمام والبحتري"، وناقش الآراء التي أثيرت في شأنهما فرأى في ذلك الناس فريقين: فريق يتعصب لأبي تمام، وفريق يتعصب للبحتري، وكل من يتعصب لشاعره يكاد يسقط ما للآخر من فضلٍ وإحسانٍ، ولا تقع عيونهم إلا على الوجه القاتم من شعره.

أما عن منهج "الآمدي" في "الموازنة" فقال: « وأنا أبتدئ بذكر مساوئ هذين الشاعرين لأختم بذكر محاسنهما، وأذكر طرفا من سرقات "أبي تمام" وإحالاته وغلطه وساقط شعره، ومساوئ "البحتري" في أخذ ما أخذه من معاني "أبي تمام"... ثم أوازن من شعرهما بين قصيدتين إذا اتفقتا في الوزن والقافية، وإعراب القافية ثم بين معنى ومعنى...»[1].

يؤكد "الآمدي" على موضوعي الصناعات والدربة، وقد امتازت قراءته بالتباين بين الموضوعية العلمية والتعصب[2]، أما عن مقاييسه في تحديد الجميل والجديد اعتمد الخطوات التالية:

- **ذكر مساوئ الشاعرين ومحاسنهما** بدقة مع ترك الحكم للقارئ، وعدم تفضيل احدهما عن الآخر ظناً منه أن لكل شاعر منهما مذهبه الخاص به.

[1] – أبو القاسم الحسن الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تح: السيد أحمد صقر، دار المعارف، ج1، القاهرة، ط5، 2006، ص 139.

[2] – حبيب مونسي، المرجع السابق، ص ص 34– 35.

- **ذكر سرقاتهما:** ويقول عن السرقة: « إنما البديع المخترع يختص به الشاعر في المعاني المشتركة بين الناس والتي هي جارية في عاداتهم ومستعملة في أمثالهم ومحاوراتهم...»[1] أي أنه درس المعاني في السرقات وقسمها إلى قسمين: ما تجوز فيه السرقة، وما لا تجوز فيه السرقة.
- **الموازنة النصية:** وتكون بين قصيدتين شريطة اتفاقهما في الوزن والقافية لقوله: «فأما أنا فلست أفصح بتفصيل أحدهما على الآخر ولكني أقارن بين قصيدة وقصيدة من شعرهما... ثم أقول أيهما أشعر في تلك القصيدة وفي ذلك المعنى، ثم أحكم إن شئت على جملة ما لكل واحد منهما، إذا أحطت علما بالجيد والرديء»[2]، إذن فموازنته بين القصيدتين هدفها التمييز بين الجيد والرديء في المعاني.
- **نقد الألفاظ والمعنى:** وذلك بالاعتناء بالمفردات الصغيرة والمسائل النحوية بإيراد آراء أهل اللغة والنحو، وهو يرى أن الأسلوب يجب أن يتميز بجودة السبك وسلامة التأليف ونصاعة ديباجة الشعر وحلاوة اللفظ ووقوعه في المكان المناسب، يقول "الآمدي" في هذا الشأن: « زعموا أن صناعة الشعر وغيرها من سائر الصناعات لا تجود وتستحكم إلا بأربعة أشياء وهي: (جودة الآلة، وإصابة الغرض، وصحة التأليف والانتهاء إلى تمام الصنعة من غير نقص فيها ولا زيادة عليها»[3]، ويضيف ذكر الأوائل: « أن كل محدث مصنوع يحتاج إلى أربعة أشياء: (علة هيولانية وهي الأصل "علة صورية، علة فاعلة، علة تمامية»، ف"العلة الهيولانية هي الألفاظ، والصورية هي إصابة الغرض"، و"الفاعلة هي صحة التأليف"، و"العلة التمامية وهي الانتهاء دون نقص أو زيادة".

[1] – الآمدي، الموازنة، المصدر السابق، ج1، ص 346.

[2] – المصدر نفسه، ، ج1، ص 412.

[3] – نفسه، ص 426.

- **الوقوف على الأطلال (المقدمة الطللية)**: وهي العنصر الأول في الموازنة، وقد قيل: «إن العرب لا تقصد الديار للوقوف عليها وإنما تجاز بها، فيقول الرجل لصاحبيه قف وقفا ولو كان هناك قصد إليها لكانوا إذا وصلوا لا يقولون "قف وقفا"، وإنما ذلك تعريج على الديار في مسيرتهم».

وقد ناقش "الآمدي" الابتداءات بقوله: « الابتداء بذكر الوقوف على الديار والآثار ووصف الدمن والأطلال، وتعفية الدهور والأزمان والرياح والأمطار والدعاء بالسقيا لها والبكاء فيها وذكر استعجامها عن جواب سائلها...»[1].

اهتم أيضا بتخريج الإعراب ومواطن التفرد عند كل من الشاعرين كما حاول رصد التشبيهات والأمثال.

كما ذكر فضائل الكلام ورذائله، وبعض ذلك دليل في الشعر « إن فضائل الكلام خمس لو نقصت منها فضيلة واحدة سقط فضل سائرها وهي: أن يكون الكلام صدقا وأن يوقع في موقع الانتفاع به، وأن يتكلم به في حينه، وأن يحسن تأليفه، وأن يستعمل منه مقدار الحاجة»[2]، ورذائل الكلام تكون بضد هذه الصفات.

رأينا منهج "الآمدي" وعرضه لصفات وخصائص كل شعر من أشعار الطائيين دون الحكم القاطع في أيهما أفضل، لكن البعض رأوا أنه تعصب على "ألي تمام" وتحيز لـ"البحتري" كما يصرح بذلك شوقي ضيف: « الحق أن الآمدي برغم ما يصرح به من تضاعيف في كتابه من عبارات تنم

[1] – الآمدي، الموازنة، المصدر السابق، ج1، ص 429.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 427- 428.

عن عدالته في الحكم بين الشاعرين يطوي نفسه تعصبا على أبي تمام وتحيزا للبحتري»[1]، والأصح أن "الآمدي" لم يكن كذلك لأنه أشار إلى محاسن أبي تمام وفضائله في مواطن كثيرة.

بما أن "الآمدي" تميز بذوق محافظ ينتصر للقديم، آثر شعر "البحتري" على "أبي تمام"، وقد اتصفت لغته في شرح هذا بالانطباعية فهو يقول في ذلك: « فإن كنتم أدام الله سلامتك ممن يفضل الكلام وقريبه ويؤثر صحة السبك، وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق، فالبحتري أشعر عندك ضرورة، وإن كنت تميل إلى الصنعة والمعاني الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة ولا تلوى على ما سوى ذلك، فأبو تمام أشعر عندك لا محالة»[2]، وعن تصوره لـ"عمود الشعر" فهو يرى أن البحتري أقرب إلى تقاليد الشعر العربي، وأنه اهتم بعمود الشعر والتزم بالأصول وصفات الشعر الجيد، ويقول في هذا الشأن: « البحتري أعرابي الشعر مطبوع وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف»[3]، ويقول "البحتري" نفسه حين سئل عن شعره هو و"أبو تمام": « كان أغوص على المعاني مني، وأنا أقوم بعمود الشعر منه»[4].

ويضيف أنه – أي البحتري– لم يفارق الطريقة المعروفة مع ما يوجد في شعره من الاستعارة والتجنيس والمطابقة.

وقد تم تفضيل "البحتري" لعناصر اتصف بها شعره لعل أهمها: (صحة العبارة، حلاوة اللفظ، حسن التخلص، وضع الكلام في مواضعه، صحة العبارة، قرب المأتى، انكشاف المعاني، كما رأى أن أكثر الشعر الجيد... أن تأتي الكلمة مع أختها المشاكلة لها والتي تقتضي أن تجاورها لمعناها، إما على الاتفاق أو التضاد، وقال أن كثرة الزحافات واضطراب الوزن تفسد الشعر، وأضاف أن المطبوعين من

[1] – إبراهيم قصاب، المرجع السابق، ص ص 153- 154- 156.

[2] – الآمدي، الموازنة، المصدر السابق، ج1، ص 177.

[3] – المصدر نفسه، ص 423.

[4] – نفسه، ص 298.

أهل البلاغة لا يكون الفضل عندهم إلا من جهة استقصاء المعاني والإغراق في الوصف، وإنما يكون الفضل عندهم في الإلمام بالمعاني وأخذ العفو منها، كما كانت الأوائل تفعل مع جودة السبك وقرب المأتى...)[1].

أما عن شعر "أبي تمام" فقد صرح بقوله: « أبو تمام شديد التكلف وصاحب صنعة ويستكره الألفاظ والمعاني، وشعره لا يشبه أشعار الأوائل، ولا على طريقتهم لما فيه من الاستعارات البعيدة والمعاني المولدة...»[2].

إذن فقد رأى أن "أبا تمام" أسرف في استخدام البديع وأتى بأساليب المجاز وخاصة الاستعارات بنية مقصودة حتى خالف العرف التقليدي كما اتصفت بعض معانيه بالغموض مما أدى إلى استعصائها على الفهم.

واستشهد بأبيات كثيرة من شعره، وبين في مواطن كثيرة قبح الاستعارة لديه، كما درس اللغة الشعرية ومدى توافقها مع عمود الشعر إذ يقول: « قيل إن شعر أبي تمام بالخطب والكلام المنثور أشبه منه بالكلام المنظوم»[3].

يورد "الآمدي" رواية "محمد بن داود" عن "محمد بن قاسم بن مهرويه" عن أبيه: «أن أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد، وأن أبا تمام اتبعه، وسلك في البديع مذهبه فتحير فيه... كأنهم يريدون إغراقه في طلب الطباق والتجنيس والاستعارات... فقد أتى من المعاني ما لا يعرف ولا يعلم

[1] – ينظر: الآمدي، الموازنة، المصدر السابق، ج1، ص 525.

[2] – إبراهيم قصاب، المرجع السابق، ص 172.

[3] – الآمدي، الموازنة، المصدر السابق، ج1، ص 259.

غرضه إلا بعد الكد والفكر وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه إلا بالظن والحدس»[1]، لكن هناك من فضل شعر "أبي تمام" بغموض معانيه ودقتها وأعجب بعقله وقوة فكرة واختراعاته الجديدة.

وفي الأخير ما نخلص إليه من نقد "الآمدي" أنه أول من ذكر مصطلح (عمود الشعر) وقد استعمله في مؤلفه ثلاث مرات (سبق ذكرها)، أما عن المصدر الذي جاء به فيعتقد النقاد أنه استقاه من مصطلحات نقدية قديمة منها (مذهب الشعر، مذاهب العرب، مسالك الأوائل...)، وأيضا "الآمدي" لم يحدد عمود الشعر ولم يشرحه، بل اكتفى بوضعه واعتبره شيئا متداولا، وأيضا اعتبر عمود الشعر صورة لشعر "البحتري" وعناصره متوافرة في شعره:

- **الإصابة في الوصف**: رأى أن الوصف غرض رئيسي في الشعر وذكر أن معناه هو إصابة الغرض، وقد وافق ذلك سابقه "قدامة بن جعفر"، فالوصف عنده محاكاة للواقع بتمثيل المعاني بالألفاظ، ويعيب على أبي تمام قوله:

لو يعلم العافون كم لك من الندى من لذة وقريحة لم تحمدِ.

يرى في قوله: "من لذة وقريحة" خطأ لأن الحمد مد له في الحمد أن يتناهى وأن يجتهد في الثناء[2].

- **المقارنة في التشبيه**: يعتبر التشبيه عنصراً رئيسا في الشعر العربي وباعثا قويا ومحفزا لحفظ روايته، و"الآمدي" يرى في التشبيه جزءاً من الوصف وذكر في تشبيه الشاعرين للنساء بالشموس والبقر والظباء وغيرها من التشبيهات.
- **التحام أجزاء النظم**: ويتم هذا بصحة التأليف وبراعة اللفظ، ما يؤدي إلى وضوح المعنى وحسنه، ويتم تأليف الكلام بمراعاة القواعد اللغوية والعروضية والصرفية (سبق ذكر هذا). أما البناء لتشكل القصيدة يبدأ من المقدمة ثم الخروج منها إلى الغرض وبعدها حسن التخلص.

[1] – الآمدي، الموازنة، المصدر السابق، ج1، ص ص 259- 260.

[2] – رحمن غركان، المرجع السابق، ص 98.

- **مناسبة المستعار منه للمستعار له:** طريقة العرب في الاستعارة، باستعارة المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه في بعض أحواله، و يحرص على قرنها بوضوح العلاقة بين المشبه والمشبه به إذ يقول: «إنما استعارت العرب المعنى لما ليس له إذا كان يقاربه أو يناسبه أو يشبهه في بعض أحواله وكان سبباً من أسبابه، فتكون اللفظة المستعارة حينئذ لائقة بالشيء الذي استعيرت له وملائمة لمعناه»[1].

مشاكلة اللفظ للمعنى: يرى "الآمدي" وجوب تناسبها وتوافقها مع العقل، وقد قسمها العلماء إلى: مشاكلة اللفظ للفظ ومشاركة اللفظ للمعنى، ومآخذ "الآمدي" متعددة حول شعر "أبي تمام" منها قوله:

فيا حسن الرسوم وما تمشى إليها الدهر في صور البعاد.

رأى أن اللفظ لم يشاكل المعنى في هذا البيت، لأن المعنى كان رديئا[2].

2-القاضي الجرجاني (366هـ):

قدم من خلال كتابه "الوساطة بين المتنبي وخصومه" بعض الأحكام النقدية والتي حاول من خلال عرضها إظهار الجودة الفنية في شعر المتنبي، فاستعمل لغرضه هذا أسلوب "المقايسة" وقد تميزت ألفاظه بصفات العدل والإنصاف.

وقد تمت هذه العملية – أي المقايسة- بقياس شعر "المتنبي" إلى أشعار سابقيه، من جاهليين ومولدين محدثين سعياً منه للتميز بين (قديم/ حديث، أعرابي/ مولد)، إذ يقول في هذا: « كانت العرب تفاضل بين الشعراء في الجودة، والحسن بشرف المعنى وصحته وجزالة اللفظ واستقامته وتسليم

[1] – رحمن غركان، المرجع السابق ، ص 102.

[2] – المرجع نفسه، ص 103.

السبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبده فأغزر، ولمن كثرت سرائر أمثاله وشوارد أبياته، ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[1]. كما يرى "الجرجاني" بأن الشاعر الحاذق يجتهد في تحسين الاستهلال والتخلص، وبعدها الخاتمة، فإنها المواقف التي ستعطف أسماع الحضور[2]... ويشترط أيضا في تعريفه لعلم الشعر أن يشترك في تكوين هذا الأخير "الطبع والرواية والذكاء" وأن تكون الدربة مادة له فوظائف الطبع عنده هي:

أ) أن يهتم الشاعر بسلامة ألفاظه، ويتبعها سلامة طبعه.

ب) وأن يجعل أسلوبه سلساً ومترسلاً.

ج) أن يحفظ الشعر ويخلده.

أما الرواية ففي رأيه أنه لا يمكن لشاعر مطبوع بتناول ألفاظ العرب إلا من خلال الرواية وطريقتها السمع والحفظ. أما الشعر المطبوع في نظره يقترن بسرعة البديهة في القول مع الغزارة فيها التدفق السريع في إعداد الشعر، أما التكلف فهو يعده صفة مذمومة تذهب عن الشعر حلاوته وطلاوته وتورث في النفس المقت له والمنفرة منه[3].

د) الذكاء يقرنه "الجرجاني" بالطبع.

هـ) أما الدربة فرأى أنها تسهم في إيجادها للعناصر السابقة.

في قراءة "الجرجاني" يحاول إسقاط مقومات الشعرية العربية النموذجية على شعر "المتنبي" من خلال تصويره لموقف عام من شعره، يتضمن ذوداً عن "المتنبي" ودفاعاً عنه، فهو يهوّن من شأن

[1] – الجرجاني، المصدر السابق، ص 38.

[2] – المصدر نفسه، ص 51.

[33] – ينظر: إبراهيم قصاب، المرجع السابق، ص 224.

أخطائه يجعلها ظواهر عامة، فيقيس أخطاء "المتنبي" المنسوبة إليه على ما ورد عن شعراء آخرين ليتبين الخطأ بينهم... ليصل إلى أن الخطأ لا يسلم من شاعر وأنه ظاهرة إنسانية عامة[1].

كما يحاول التماس الأعذار خاصة في مسألة القديم والمحدث، والتفاوت في النسيج فهو يقاسم "المتنبي" في ذلك مع شعراء كـ"أبي نواس أو أبي تمام".

ويرى الخصوم في شعر "المتنبي" فريقين أحدهما يعمّ بالنقص كل محدث ولا يرى الشعر إلا القديم الجاهلي، وما سلك بذلك المنهج وأجري على تلك الطريقة... فشعر "أبي نواس وبشار" سميّ ملحا وطرفا وأجري مجرى الفكاهة ولا يوجد شعر بعد ذلك[2].

وأيضا اختلف الخصوم (بين مطنب في تقريضه، منقطع إليه بجملته، منحط في هواه بلسانه وقلبه، ويتلقى مناقبه إذا ذكرت بالتعظيم... وعائب يروم إزالة عن رتبته فلم يسلم له فضله، ويحاول حطه عن منزلة بوأه إياها أدبه، فهو يجتهد في إخفاء فضله وإظهار معايبه وتتبع سقطاته، وإذاعة غفلاته)[3]. هناك من اتهم "المتنبي" بالإفراط والغلو، فكان جواب "الجرجاني" أن الإفراط مذهب عام عند المحدثين، وعند الأوائل، وفيه اختلاف كثير فمنه من يستقبله ومن استقبحه، كما اتهم بتعقّد اللغة واستكراه ألفاظها وإتيانه بالشوارد والحوشي منها والإكثار من الغريب، وكان الردّ من صاحبه، إن "المتنبي" كان مطلعاً على اللغة، وشهد له بذلك علماء اللغة أنفسهم، وقد اعتبره غير خارج على طرائق العرب وأساليبهم.

أما عن اتهام "المتنبي" بتعقيد المعاني، قاسها بتعقيد المعنى عند "الفرزدق" مثلا: ما عيب على المتنبي قوله:

---

[1] – ينظر : إبراهيم قصاب،المرجع السابق، ص ص 217– 218، وحبيب مونسي،المرجع السابق، ص ص 37– 38.

[2] – الجرجاني، المصدر السابق، ص 52.

[3] – المصدر نفسه، ص 12.

أحاد أم سداس في أحاد ليلتنا المنوطة بالتناد (ج2/ 375).

فتعرض بذلك إلى الطعن من قوله "سداس"، فزعموا أنها غير مروية عن العرب وإنما روي "أحاد وثناء وثلاث ورباع وعشار"، وهي معدولات لا يتبعها سماعا، ولا قياسا[1]. وقال "الجرجاني" عن فلسفة "المتنبي" في المعنى: «فلسفة المتنبي في شعره تجدله المعنى الذي لم يسبقه الشعراء إليه، إذا دقق فخرج عن رسم الشعر إلى طريقة الفلسفة... وربما يتفاضل الشعراء في المعاني بحسب مراتبهم في العلم بالصنعة في الشعر فتشتهر جماعة في المتداول». ولعلّ أهم ما يستخلص عن شعر "المتنبي" من خلال الوساطة أنه:

- نقل الكثير من أقوال أرسطو وحكمه إلى شعره.
- الجمع بين القديم والحديث أعطى شعره صفة الروعة والجمال.
- الغوص في المعاني والاعتناء بها.
- استعمال غريب اللغة وحواشيها.
- الإتيان بالجديد المبتدع.
- عدم التزامه بمذهب البديع، خصوصية الأسلوب عنده.

وبالانتقال عن الحديث عن مفهوم "عمود الشعر وتصوره" عند "الجرجاني" فقد جاء حديثه عاماً، حيث اعتبر شاعره "المتنبي" غير خارج على طرائق العرب وأساليبهم، فتحدث عن بعض العناصر الفنية والتي رأى بضرورة وجودها في الشعر الجيّد، كما استعملها للحكم على الشعر بالجدّة أو الرداءة... هذا في تنظيره للشعر، أما تطبيقه رأى ضرورة توافر العناصر التالية في الشعر ليكون على مذهب العرب: (شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، الإصابة في الوصف، المقاربة في التشبيه، غزارة البديهة، كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة)[2].

[1] – الجرجاني، المصدر السابق ، ص 90.

[2] – رحمن غركن، المرجع السابق، ص ص 109- 110.

- **شرف المعنى وصحته:** وهو ما يتصل بمناسبة بمقتضى الحال، واتصافه بالصحة المنطقية، والمجاز يتطلب القرينة لتصل بين الواقع المتخيل والحقيقة الموضوعية.
- **جزالة اللفظ واستقامته:** يشترط في اللفظ رقيّه، ورفعته عن المستوى السوقي، ولا يجب اتصافه بالبداوة والوحشية.
- **الإصابة في الوصف:** يتضمن هذا العنصر علاقة بين أمرين: إصابته في وصف الموصوف الخارجي بالمحاكاة أو تمثيل ذلك لفظيا.

وإصابته في وصف ما تجيش به أحاسيس المرء ومشاعره، والإصابة في رأي "الجرجاني" تكمن في قدرة الشاعر على جعل موضوعه مادياً كان أو موضوعياً من تمثل القارئ.

- **المقاربة في التشبيه:** يرى أن التشبيهات أمور متقررة في النفوس متصورة في العقول، يشترك فيها الناطق والأبكم، والفصيح، والأعجم والشاعر، والمفحم وأحسن التشبيه في رأي النقاد الذي يقع بين شيئين يشتركان في الصفات، أكثر من انفرادهما فيها، حتى يداني بها إلى حال الاتحاد.
- **غزارة البديهة:** وهي عنصر دال على أصالة الشاعرية وقوة ردّ فعل الشاعر اتجاه المؤثرات الخارجية، كما أنها تمثل صفة الشعراء الفحول.
- **كثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة:** واعتبرها مقوماً شعرياً هامّاً والدليل على حضورها قول العرب: أشعر بيت، أمدح بيت، أهجى بيت... على أن البيت الشارد يستوجب من الناقد درجة من الثقافة.

3-أبو علي المرزوقي (421هـ):

تناول "المرزوقي" قضية "عمود الشعر" في مقدمته المشهورة، والتي بدأها بشرحه لديوان الحماسة لـ"أبي تمام"، وقد شملت هذه المقدمة أحكاماً أخرى تتعلق بقضايا نقدية تخص (اللفظ

والمعنى، الصدق والكذب في الشعر، المفاضلة بين النظم والنثر، الطبع والتصنع)، كما ناقش قضايا أخرى مثل: منزلة الشعر عند العرب، قضية الانتحال وكذا قضية الطبع والتصنع...[1]

يرى معظم النقاد أن "المرزوقي" اعتمد في أحكامه واستنباطاته النقدية على من سبقوه*، واعتبر ما كتبه عن قضية "عمود الشعر" أول محاولة صريحة حدّد فيها معالم عمود الشعر وبيّن عناصره. فـ"المرزوقي" يحدد موضوع الشعر في أنه يقوم على تبيين ما هو عمود الشعر عند العرب[2]، وعن هدفه من ذلك يقول: « ليتميز تليد الصنعة من الطريف وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم أقدام المزيفين على ما زيفوه، ويعلم أيضا الفرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأبيّ السمح على الأبيّ الصعب»[3].

إذن فقد عمل "المرزوقي" في مقدمته على التحقّق من قيمة الشّعر من خلال مختاراته وعلى هذا اتصف منهجه بالوضوح والدقة خاصة ما تعلق بشعر "أبي تمام" وعلاقة النثر والشعر، وقد اقترح سبع مقوّمات لعمود الشعر، وقال: إن بإخلالها لا يتحقق البناء الفني للقصيدة، ولا يستطيع الشاعر إحراز السبق، ولن ينال رضا طريقة العرب من النقدة، وهو – أي المرزوقي- حين يشرح "ديوان الحماسة لأبي تمام" يقدّم مفهوما شاملاً وعامّاً حول عمود الشعر، بأن جعل له خصالا[4]: أن يكون الوصف صادقا في العلو ممازجاً في اللصوق يتعسر الخروج عنه والتبرؤ منه، وأن يكون المعنى وافياً وشريفاً، صحيحاً يقبله الذوق ويختاره، وأن يكون الوزن يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازحه بصفائه، كما يطرف الفهم لصفاء تركيبه واعتدال نظومه، وأن تكون القافية كالموعود به المنتظر يتشوقها المعنى بحقه،

[1] – طاهر الأخضر حمروني؛ منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، الدار التونسية للنشر، مارس 1984، ص 190.

* – ظهرت بذور نظرية عمود الشعر مع نقاد سابقين أمثال (بشر بن المعتمر، الجاحظ، ابن قتيبة، الآمدي، قدامة، ابن طباطبا).

[2] – طاهر الأخضر حمروني، المرجع السابق، ص 98.

[3] – عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994، ص ص 55- 56.

[4] – أدونيس، زمن الشعر، دار الساقي، ط6، 2005، ص ص 163- 164.

واللفظ بقسطه، ومنها أن يكون كلّ بيتٍ في الشعر بنفسه غير مفترق إلى غيره ويقرّ بأنّ هذه هي خصال الشعر عند العرب.

يشترط في اللفظ والمعنى وجوب تشاكلهما، لأنه متى اقترن اللفظ والمعنى فيما تصوب به العقول، فتعانقا وتلابسا متظاهرين في الاشتراك، وتوافقا فهناك يلتقي ثريا البلاغة، فيمطر روضها، وينشر وشيها، ويتحلى البيان بفصيح اللسان[1]... وهو يقصد من وراء كلامه أن الشعر مكون من هذين العنصرين.

وعن الوزن والقافية قال: « لأن للوزن والتقفية أحكاما تماثل ما كانت للمعنى واللفظ والتأليف أو تقارب، وهما يقضيان من مراعاة الشاعر والمنتقد مثل ما تقتضيه تلك من مراعاة الكاتب والمتصفح، لئلا يختل لهما أصل من أصولها، أو يعتل فرع من فروعها...»[2].

إذاً، نستخلص أن عمود الشعر هو المعنى العام الذي يقبله العقل ويفهمه، وللحديث عن عناصر عمود الشعر عند "المرزوقي"، فإنه قد اعتمد عناصراً اقترحها "الجرجاني" صاحب "الوساطة" من قبله، وأهمل بعضها الآخر. ومن بين العناصر التي اعتمدها أربعة هي (شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته)، واستغنى عن عنصرين هما (سوائر الأمثال وشوارد الأبيات، الغزارة في البديهة)، وأضاف عناصر ثلاثا أخرى هي (التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما)، في حين أن لم يشرح هذه العناصر...

يقول "المرزوقي" عن عناصر عمود الشعر السبعة: « أنهم كانوا يحاولون شرف المعنى، وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت

[1] – إبراهيم قصاب، المرجع السابق، ص 236.

[2] – المرجع نفسه، ص 237.

سوائر الأمثال وشوارد الأبيات والمقارنة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر، ولكل بابٍ منها معيار...»[1].

- **شرف المعنى وجزالته:** الحديث عن المعنى يقود للحديث عن اللفظ، لأنّ الصلة بينهما متينة على حدّ تعبير بعض النقاد (اللفظ جسم روحه المعنى)، وعيار اللفظ عند المرزوقي.

الشرف ومداره الصواب وإحراز المنفعة وموافقة الحال: وما يجب لكل مقام من المقال، كما يجب وضع المعاني في مكانها المناسب لكي يسمو المعنى ويتناسب مع مقتضى الحال.

أما الصحة في المعاني فتتحقق بمطابقة المعنى للحقيقة التي يتكلم عنها الشاعر ويحتاج إدراك المعاني إلى العقل السليم والصحيح، والفكر النيّر الرشيد والذي يميز بين الأشياء ويدرك دقائقها[2].

- **جزالة اللفظ واستقامته:** الحديث عن اللفظ وعلاقته بالمعنى هي تلك الصفة المشتركة بينهما، ومعاييرها عند "المرزوقي" هي "الطبع، الرواية، الذكاء، الدربة"[3]، والجزالة معناها القوة والمتانة أو محاسن اللفظ والمعنى، والكلام الجزل هو القويّ خلاف الركيك.

أما الاستقامة تعني اتفاق اللفظ مع أصول اللغة، وقواعدها المتعارف عليها، وعليه فكل لفظٍ مخالف للقواعد النحويّة والصرفيّة يعدّ خرقاً لاستقامة اللفظ.

- **الإصابة في الوصف:** هو أن يصيب الشاعر في وصفه وذلك بأن يحيط بالمعالم، ويكون هذا التصوير المطابق لما هو عليه في الخارج من حقائق وسمات، ويريد به "المرزوقي" أن يتناول الشاعر الموضوعات التقليدية التي عرفها الشعر العربي مثل: الغزل، المدح، الرثاء، ويرى أن

[1] – إبراهيم قصاب، المرجع السابق ، ص 238.

[2] – طاهر الأخضر حمروني، المرجع السابق، ص 198.

[3] – المرجع نفسه، ص 199.

عيار الوصف هو الذكاء وحسن التمييز لأنهما يلهمان الشاعر إدراك الوصف المصيب ويهديانه إلى المعاني الصادقة المعبرة عن الغرض المقصود، إذ يقول "المرزوقي": « وعيار الإصابة في الوصف والذكاء وحسن التمييز، فما وجداه صادقاً في الحلوق ممازجاً في اللصوق يتعسر الخروج عنه، والتبرؤ منه فذاك سمّاه الإصابة فيه...»[1].

- **المقاربة في التشبيه:** وعيارها الفطنة، وحسن التقدير، وأن تكون عناصر التشبيه واضحة ويتصف (وجه الشبه) بالمقاربة، في حين يرى "المرزوقي" أن الشاعر الحاذق الفطن هو الذي يهتدي إلى إدراك المماثلة بين شيئين وأشياء بقوة بصيرته استنادا منه – أي المرزوقي– إلى قول مأثور في النقد العربي "مثل سائر وتشبيه نادر، واستعارة قريبة"[2].
- **التحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن:** ليتحقق الالتحام في النظم ويدرك ترابط القصيدة، يجب على الشاعر إتقان حسن الانتقال (التخلص) وذلك بأن يمهّد في خاتمة الغرض الأول للغرض الثاني، وهكذا لكي يقود كل بيت إلى ما بعد، وما يحقق الالتحام أيضا هو سهولة مخارج الحروف وعدم تنافرها مع اختيار أوزان لذيذة مناسبة. وعيار ذلك عند "المرزوقي" هو « الطبع واللسان فما لم يتعثر الطبع بأبنيته وعقوده، ولم يتحبس اللسان في فصوله ووصوله، بل استمرا فيه واستهلال بلا ملال ولا كلال فذاك يوشك أن تكون القصيدة منه كالبيت، والبيت كالكلمة تسالما لأجزائه وتقارنا...»[3].

وعن الوزن والقافية يعتبرهم ركنين أساسيين في بناء القصيدة وتناسق هيكلها ويعتبر القافية أساسية في موسيقى الشعر، إذ يقول في ذلك: « وإنّما قلنا على تخيّر من لذيذ الوزن لأن لذيذه يطرب الطبع لإيقاعه، ويمازجه بصفائه، كما يطرب الفهم لصواب تركيبه واعتدال نظومه»[4].

[1] – طاهر الأخضر حمروني، المرجع السابق ، ص 202.
[2] – المرجع نفسه، ص 204.
[3] – نفسه، ص 205.
[4] – نفسه، ص 206.

- **مناسبة المستعار منه للمستعار له:** شأن الاستعارة إقامة الصلة بين شيئين وذلك بنقلها لمعنى من أصله إلى ما ليس له، وهذا بوجود رابط بين المستعار منه والمستعار له، مع وجوب تناسبهما لكي يستطيعا تحقيق الغاية والفائدة، وعن عيارها قال "المرزوقي": «وعيار الاستعارة الذهن والفطنة وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل يتناسب المشبه والمشبه به، ثم لا يكتفي فيه بالاسم المستعار لأنه المنقول عما كان له في الوضع إلى المستعار له»[1].
- **مشاكلة اللفظ للمعنى، وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما:** تعني المشاكلة ضرورة حتمية تتولد عن صلة بين اللفظ والمعنى، ومعناها هو إلباس كل معنى ما يليق به من الألفاظ وإعطائه ما يستحقه من العبارات من حيث أن لكل معنى ألفاظا تليق به، وتكتمل هذه المشاكلة بارتباطها بالقافية، وعن عيار ذلك يقول "المرزوقي": « عيار مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية، طول الدربة، ودوام المدارسة، فإن حكما بحسن التباس بعضهما ببعض لإجفاء في خلالها ولا نبو ولا زيادة فيها ولا قصور وكان اللفظ مقسوما على رتب المعاني، وقد جعل الأخص للأخص، والأحسن للأحسن، فهو البريء من العيب»[2].

4-عبد القاهر الجرجاني (471هـ):

للتعرف على رؤية "الجرجاني" للشعرية العربية ينبغي العودة إلى أعماله المنجزة خاصّة مؤلفيه (أسرار البلاغة) و(دلائل الإعجاز)، فهو كبقية علماء الإعجاز عمل على النّص القرآني باعتباره النموذج الأرقى للبلاغة، ولذلك سعى من خلال أبحاثه لإبراز مقومات الإعجاز وقواعده، فطرح قضية التفرقة بين مستويات الكلام المعجز (القرآن) والكلام العادي، والكلام الأدبي الذي حدّد خصائصه بدقةٍ ووضوحٍ. فعلى الرغم أنّ بحثه كان منصبّا على (قضية الإعجاز) في القرآن إلا أنّه دافع

[1] - الأخضر حمروني، المرجع السابق، ص 209.

[2] - المرجع نفسه، ص 210.

عن الشعر كثيراً واعتبره سبيلاً لمعرفة إعجاز القرآن، وقد اعتمد في منهجه طرحاً نظرياً قوامه العقل والمنطق فيأتي بالأمثلة والشواهد لكي يوضح مقاصده ويثبت أقواله.

يتبنّى "الجرجاني" مثل سابقيه فكرة الدفاع والذود عن خصوصية القرآن ونصّه ويعتبر هذه الخصوصية النصيّة أساساً ومنطلقاً لنظريته البلاغية أو الشعرية، فيذكر أسباباً متعددة للإعجاز وكأنه يقدمها للمجادلين والمشككين، فيرى أن القرآن معجز في نظمه وخصائصه وبديع آياته وأخباره ومواعظه، وبراهينه، وكذلك ألفاظه التي جاءت متقنةً في مواقعها ومتسقة ومتلائمة ومحكمة فاستطاعت بذلك شغل العقول[1]. إذن فمحاولات "الجرجاني" للإلمام بكلّ ما يتصف به القرآن من مميزاتٍ برز من خلال تركيزه على قضية النظم والبلاغة اللذان يراهما في (البلاغة والفصاحة)، ويؤكد أيضاً في طرحه على شيئين مهمّين[2] وأساسيين كتمهيد للبحث في قضية الإعجاز القرآني **أولهما**: أنّ القرآن فصيح إلى درجة أنه محال على البشر الإتيان بمثله، ولا يتأتى لبشرٍ معرفة ذلك إلا إذا عرف الشعر ووعى قيمته.

ثانيهما: أن الشعر والقرآن من اللغة، ولكن لكلٍّ منهما مميّزاته، ولمعرفة القرآن وتفرده عن سواه من الكلام كان لا بدّ من معرفة خصائص الشعر أعلى كلام فنّيّ عند العرب.

عمل "الجرجاني" أيضاً في دفاعه عن النّص القرآني على استبعاد واستبقاء أشياءٍ أو استنتاج أو نفي، فمثلاً ردّاً على خصومه ينفي بعض الصفات عن القرآن الكريم، ويرى أنه لا يجوز إلصاقها به[3]:

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تص: محمد عبده وم. الشنقيطي، تع: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981، ص ص 7- 8.

[2] – طراد الكبيسي، المرجع السابق، ص ص 55- 56.

[3] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،المصدر السابق، ص 296.

- لا يجوز أن يكون في معاني الكلم المفردة التي هي لها بعلاقة وضع اللغة، فمحال افتراض معاني للكلمات الجديدة لم تكن معروفة من قبل.
- تركيب حركات القرآن وسكناته لا يفضي إلى حماقات مثل ما جاء به "مسيلمة الكذّاب" « إن أعطيناك الجماهر، فصلِّ لربّك وجاهر».
- المقاطع والفواصل، وكذلك الألفاظ وسلاستها وتلاؤمها، اللغة والعلم بها، ثم الاستعارة والمجاز، كما أنه لا يجوز الصرفة التي مقصدها أن الإعجاز ليس في القرآن ولا يوجد معارضين له بل إنهم عاجزون حقاً فمصيرهم التعجب والانبهار اتجاه القرآن[1].

ولعلّ من بين أهمّ الاستنتاجات التي يقدمها "الجرجاني" هي التي قالها حول (نظرية النظم) والتي رآها موجودة في (التأليف والتركيب)، والدلالة النحوية تكون في النص، أي بناؤه يتم وفق روابط وعلاقات. فالنظم عنده هو وضع الكلام وفق ما يقتضيه النحو، وأيضاً العمل على قوانينه وأصوله لقوله: « ليس النظم شيئاً إلا توخي معاني النّحو وأحكامه وجوهره وفروقه فيما بين معاني الكلم»[2].

وهناك دلالة المقام أو التراتبية للكلمة وارتباطها بالكلمات الأخرى وما يحدثه هذا الارتباط من تصورات لقوله: « واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك علمت علماً لا يعترضه الشك أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضها ببعض، ويبنى بعضها على بعض وتجعل هذه بسبب تلك»[3]. أما الدلالة البنائية: أي وحدة التأليف بين المعنى واللفظ، فهو يصرّ على ترتيب الألفاظ وتواليها، فالألفاظ أوعية للمعاني وتبع لها في النّظم. كما أنّ "الجرجاني" يعيب على دعاة اللفظ والمعنى إنتصار كل منهما لقضية على أخرى، فهو يرى وجوب التكامل بين اللفظ والمعنى ولا ينتصر لأي قضيةٍ على أخرى بل ينبّه على قضية ثالثة تكون نتاج تفاعل اللفظ والمعنى وهي (الصورة)، والتي يربطها بالمادة

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز،المصدر السابق، ص 296.

[2] – المصدر نفسه، ص 23.

[3] – نفسه، ص 98.

فلا يحصرها في (المجاز والكناية)، أي صورة العقل في الكلام وهذا لا يكون إلا بالتفكير في العلاقات الخفية في بناء النّصّ.

وأيضاً عن قضية (الحقيقة والمجاز) عند "الجرجاني" يرى أن التعبير يصحّ بلفظين مختلفين فصيح وغير فصيح، أي أن هناك عبارتين والمعنى فيهما واحد الأصل، لكن لإحداهما تحسين لذلك المعنى وتزيينه وإعطائه خصوصية لا تكون للأخرى، وأيضاً يرى فرقاً بين التصريح والكناية، وبين الحقيقة والمجاز، فالمجاز دائماً أبلغ من الحقيقة.

ما يستخلص من طروحات "الجرجاني" وإسهاماته في النظرية العربية أنها كلها مرهونة ومتعلقة بقضية أو نظرية النظم على حسب معاني النحو:

- تركّز طريقته على ضم الكلمات إلى بعضها وتعلقها ببعضها على حسب مقتضيات النحو وأحكامه.
- نظريته ليست خاصة بالقرآن وبلاغته بل تشمل بلاغة القول (شعراً ونثراً).
- لا يفاضل بين الألفاظ على أنها مجردة أو مفردة بل يفاضل بينها في ملاءمة معانيها، أي معنى اللفظ الأولى ملائم لمعنى اللفظة الموالية.
- يؤكد على أن فصاحة الألفاظ أصلها متأتية من المعاني، فلا تكون الفصاحة مرفوعة من الكلام الذي هي فيه، ويورد مثالاً لذلك قوله تعالى: ﴿ **وَاشْتَعَلَ الرَّأْسُ شَيْبًا**﴾ (سورة مريم، 4) فهي في أعلى مرتبة من الفصاحة التي ليست لها وحدها، ولكن موصولاً بها الرأس معرفاً بالألف واللام، ومقروناً إليهما الشيب منكراً منصوباً، وعليه فإن القارئ لا يجد الفصاحة في هذا القول إلا بعد انتهاء الكلام إلى آخِرِه[1].

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص 309.

- يشير "الجرجاني" من خلال الشواهد الشعرية التي يسوقها أن الشاعر لا يحضر معاني الكلم أفراداً عارية من المعاني النحوية ولا خالية من تشبيهات وإضافاتٍ، فلا يعرف معنى الكلمة ومقصدها دون تعليقها بكلمةٍ أخرى.
- التعابير عنده نوعان (بليغ وغير بليغ)، وعليه فالكلام على ضربين[1]: 1) ضرب أنت تصل فيه الغرض بدلالة اللفظ وحده مثلاً إخبارك عن زيدٍ أنه خرج حقيقةً فتقول: خَرجَ زيدٌ، 2) وضرب آخر أنت لا تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يدلك اللفظ على معناه، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض ومدار ذلك خاصة في الكلام الشعري الكناية والاستعارة والتمثيل، ففي قولك: « كثيرُ رمادِ القِدر لا تفيد الغرض من اللفظ، ولكن يدل اللفظ على معناه، ثم يعقل السامع من ذلك المعنى معناً ثانياً أي أنه "مضياف"». فالقول إذن (المعنى ومعنى المعنى،تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ، والذي تصل إليه من غير وساطةٍ، وبمعنى المعنى أن تعقل من اللفظ معنى ثم يفضي ذلك المعنى إلى معنى آخر[2]. أما الدلالة في الكلام تكون بمعنى مجازي غير مباشر أي معنى لمعنى يعطي فيه اللفظ معنى أول لبلوغ معنى ثاني وهو المقصود.

وقد تناول "الجرجاني" موضوع المجاز أكثر في كتابه (أسرار البلاغة)، حيث رأى فيه كلّ لفظٍ نقل عن موضعه، وشرط نقله هو أن يقع نقله على وجه لا يعرى معه من ملاحظة الأصل.

أما الاستعارة عنده فهي أن تريد تشبيه الشيء بالشيء، فتدع أن تفصح بالتشبيه وتظهر وتجيء إلى اسم المشبه به فتغيّره بالمشبه وتجريه عليه، ويضيف أيضا أنّ "المجاز أعمّ من الاستعارة"

[1] – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، المصدر السابق، ص ص 327- 328.

[2] – المصدر نفسه، ص 203.

والصحيح: « أن كل استعارة مجاز، وليس كلّ مجاز استعارة، ذلك أن ملاك الاستعارة تقريب الشبه ومناسبة المستعار للمستعار له»[1].

تحدث "الجرجاني" في مؤلفه (أسرار البلاغة) أيضا عن حسن البيان كالتجنيس والاستعارة والتشبيه والحقيقة والخيال في الشعر والمجاز، وقد فصل وعرض بدقة العلاقة بين هذه المباحث وأتى بالشواهد من القرآن والشعر، فعلاقة التمثيل بالتشبيه مثلاً يرى فيها أن التشبيه عامّ، والتمثيل أخصّ منه، فكلّ تمثيل تشبيه وليس كل تشبيه تمثيلاً[2].

أما "التخييل" فيقسّم المعاني الشعرية إلى (عقلي وتخييلي)[3]، فالعقلي ما وافق العقل الصحيح، وجرى مجرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء والفوائد التي يثيرها الحكماء، والتخييلي الذي ليس صدقا، وأن ما ثبّته ثابت وما نفاه منفي، وهو كثير لا يكاد يحصر إلا تقريباً ولا يحاط به تقسيماً وتبويباً. وما يقصده الجرجاني من خلال التخييل هو إثبات الشاعر لأمرٍ غير مثبتٍ أصلاً وصوره هي (الاستعارة والكناية وسائر ضروب المجاز).

يؤكد في مؤلفه (أسرار البلاغة) على نظريته المشهورة (النظم) وذلك من خلال قوله بضرورة مراعاة النحو والعمل بمقتضياته، فالأصل في الكلم شعراً كان أو فصل خطاب هو ترتيبه على طريقةٍ معلومةٍ، فيحصل التأليف على صورةٍ مخصوصةٍ، فتكون الألفاظ مرتبةً وفق العقل، فلا يصيبها وجوب تقديم أو تأخير، وعليه وضعت المراتب والمنازل، فالصّفة لا تتقدم الموصوف[4]. ويضيف أنك إذا سمعت حكماً من بصيرٍ عارفٍ باللغة يستحسن شعراً أو نثراً... فهو إخبار عن أجراس الحروف وإلى

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: م. الإسكندراني وم. مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005، ص 258.

[2] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان، ص 78.

[3] – المصدر نفسه، ص 207.

[4] – نفسه، ص 10.

ظاهر الوضع اللغوي بل إلى أمرٍ يقع من المرء في فؤاده، وفضلٍ يقتدحه العقل من زناده، أي يريد العقل النظر فيه[1].

وعن اقتران اللفظ والمعنى وائتلافهما فرآها ضرورة لا بدّ منها، فاللفظة يجب أن تكون مما تعارف عليه الناس واستعملوه، ولا تكون وحشية غريبة أو عامية سخيفةً. وأثار "الجرجاني" في مؤلفه هذا قضيةً أخرى تتعلق بـ(الصدق والكذب) في الشعر، فنجده يعلّق على القول النقدي المشهور "خير الشعر أكذبه" معناه أنه لا يكتسب من حيث هو شعر فضلاً ونقصاً وانحطاطاً وارتفاعاً...[2]، أمّا عن "خير الشعر أصدقه" أي تركه الإغراق والمبالغة واعتماد ما يجري من العقل... والكذب ما ذهب إلى الصنعة واعتمد الاتساع والتخيل، وادّعى الحقيقة، مع أنه يقصد التلطف والتأويل.

[1] – عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة في علم البيان ، ص 11.

[2] – المصدر نفسه، ص ص 210- 211- 212.

ثانيا– قضايا الشعرية عند نقاد المغرب والأندلس (البلاغة الجديدة).

1-حازم القرطاجني.

2-ابن البناء المراكشي.

3-السّجماسي.

4-لسان الدين الخطيب.

ثانياً: قضايا4 الشعرية عند نقاد المغرب والأندلس (البلاغة الجديدة):

نتناول في هذا العنصر البحثي دور النقاد المغاربة وما عرف بالبلاغة الجديدة في تكوين النظرية الشعرية العربية وامتدادها، فالمطّلع على ما كتبه المغاربة يكشف عن مدى قدرتهم ودرايتهم واطلاعهم على منطق "أرسطو" خاصة كتابي (الخطابة والشعر) كلّ هذا أثّر في تفكيرهم، فمزجوا بين تراث العربية وآدابها وآثار التراث اليوناني.

والمدرسة المغربية المتشعبة بالآراء الفلسفية وعلوم اللسان والأصول المنطقية، مختلفة عن المدرسة المشرقية من حيث الاهتمام والآلة والطريقة، وأبرز من مثّل هذه المدرسة (حازم القرطاجني، ابن البناء المراكشي، السّجلماسي، لسان الدين الخطيب).

1- حازم القرطاجني (684هـ):

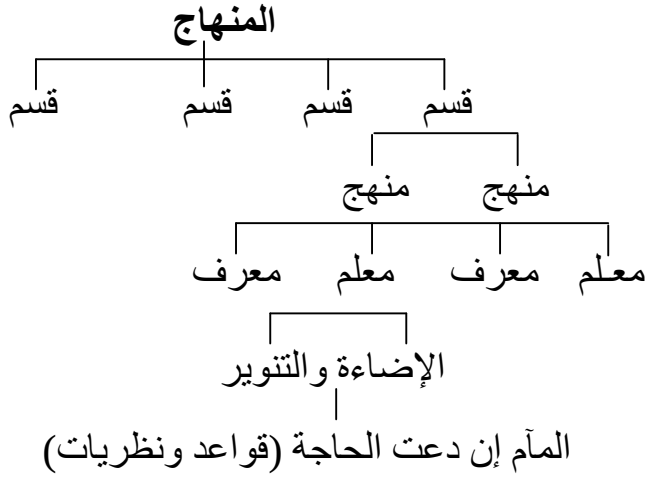
هو شاعرٌ وأديبٌ حظيت مؤلفاته بالاهتمام قديماً وحديثاً، خاصة كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، الذي اهتم به النقاد اهتماماً خاصّاً لما اشتمل عليه من تصورات ومفاهيم، وقد ضمّ كتابه أيضا أهم القضايا والتي تمثل النسق الكلي والعمل الأدبي عموماً. لقد استطاع "حازم" تقديم طرح جديد ومحاولة نقدية جادة، اقترح من خلالها تصوّراً مهماً ومفيداً عن (المحاكاة) فعمل على توسيع مفهومها أكثر مما أعطاه لها "أرسطو" الذي بحث عنها فقط من خلال المأساة اليونانية. لقد اعتمدت نظرة "حازم" على بعض الأسس المهمة منها:

- عمله على إصلاح الشعراء وتوجيههم نحو اكتساب المقومات اللازمة للصناعة البلاغية.
- جمع الشعر من طرف الرواة، وتدوين لما قيل ممن آراء حول الشعر.
- زاوج "القرطاجني" بين العلم والفنّ، وبين الجمال والمنطق، وأيضاً بين الإبداع الشعري والحكمة.

قسم "حازم" مؤلفه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) إلى ثلاثة أقسام: تحدث في القسم الأول عن المتلقي، وعن علاقة المبدع بالنص، لكنّ هذا القسم ظلّ مفقوداً وكان عنوانه (الأثر الذي يحصل للسامعين عن صدور الكلام)، أما في الأقسام الأخرى تكلم عن ثلاث أركان أساسية في الخطاب الشعري هي: (المعاني، المباني، الأسلوب).

في حين هناك من يرى أنّه وزّع المؤلّف توزيعاً رباعياً هو على شكل أقسام[1]:

- تقسيم رباعي للقسم هو المنهاج.
- تقسيم رباعي للمنهاج هو المعلم والمعرف ثم الإضاءة والتنوير.
- المآم على حسب الحاجة.



لقد اعتبر النقاد كتاب (المنهاج) أجرأ محاولة تنظيرية في تاريخ النقد الأدبي يمزج بين الثقافة العربية النقلية والهيلينية العقلية، وقد كان هدف صاحب الكتاب واضحاً من خلال منهجه الذي عمل من خلاله على محاصرة الصناعة الشعرية أي العمل على وضع قوانين يطلع بها على الجزئيات،

[1] – عبد القادر زروقي، المرجع السابق، ص 127.

حيث أقرّ بوجود اختلاف في بعض القوانين الشعرية بين الأمم على حسب اختلاف المعارف، فنجده قد تغاضى عن بلاغة (أرسطو) التي رأى فيها خلافاً للبلاغة العربية[1].

أما عن منهجه فيقول "حازم": « وقد سلكت من التكلم في جميع ذلك مسلكاً لم يسلكه أحد قبلي من أرباب الصناعة لصعوبة مرامه وتوعّر سبيل التوصّل إليه، هذا على أنه روح الصنعة وعمدة البلاغة، وعلى هذا جريت في أكثر ما تكلّمت...»[2]. أمّا عن الشعر فقد عرّفه على أنه «كلام موزون مقفّى أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما يقصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسب تخييل له، ومحاكاة مستقلة بنفسها أو متصورة تحسن هيأة تأليف الكلام»[3]. كما أكد "حازم" بأن أكثر ما تكون صناعة الشعر في تخييل أشياء يعبّر عنها بالقول، وإشارة صورة في العقل الإنساني عن طريق المحاكاة.

إذن فهو ينكر أن يكون الشعر كلاماً موزوناً ومقفىً وفقط، بل إنه كلام مخيل موزون مختص في لسان العرب بزيادة التقفية إلى ذلك:

- فمعنى أنه خطاب مخيل بتركيزه على المحاكاة وتصوير الأشياء.
- ومعنى أنه خطاب موزون مقفى فهو مرتبط بالوزن مع القافية لأنهما عنصران موسيقيان متلازمان.
- ومعنى خطاب موزون مقفى ومخيل فهذا ما يسمى شعراً مادة وجوهراً.

يفهم من كلام صاحب "المنهاج" أن التخيل عمود الشعر ولا ينبني هذا الأخير إلا بأشياء تجمعها المحاكاة، حيث لا يمكن الفصل بين التخييل والمحاكاة باعتبار علاقة التلازم.

[1] – عبد القادر زروقي، المرجع السابق، ص 122.

[2] – طاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية– نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، موفم للنشر، الجزائر، 2007، ص 22.

[3] – طاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 54.

إذن فالتخييل عملية تلقٍّ جمالي يحدث في نفس المتلقي، وذلك بتفاعلها مع مكونات خطابية أخرى، إذ يقول القرطاجني: « ... أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل، أو معانيه، أو أسلوبه ونظامه وتقوم في خياله صورة، أو صور يفتعلها لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء أخرها انفعالا من رؤية إلى جهة أو الاستنباط أو الانقباض»[1]، إما عن القصد في التخييل والإقناع وحمل النفوس على فعل شيء أو اعتقاده أو التخلي عن فعله واعتقاده...

والقرطاجني يقسم العمل الإبداعي إلى قسمين: شعري وخطابي، فالصنعة الخطابية تعمل في أقاويلها على تقوية الظن لا على إيقاع اليقين... واعتماد الصناعة على تخييل الأشياء التي يعبر عنها بالأقاويل، وبإقامة صورها في الذهن بحسن المحاكاة، وكان التخييل ينافي اليقين كما نافاه الظن[2].

في حين يرى أن الخطاب الشعري تخييلي ويقيني، والرأي الصحيح في الشعر مقدماته وتكون صادقة، وتكون أيضاً كاذبة، وليس يعد شعراً من حيث هو صدق، ولا من حيث هو كذب بل من حيث هو كلام مخيل...[3]

أما بالعودة للحدث عن أركان الشعر، فالمعاني عنده يشترط فيها تآلف الكلام وانسجام المعنى في أذهان الناطقين أو (طرق علم المعاني، الهيئات النطقية)، أما الأركان البنائية (المباني) تعني التراكيب والموسيقى بتآلف الأوزان والقوافي، أما عن الأسلوب فقد عدّ القرطاجني أسلوبين:

- أسلوب الهزل ورآه مذهباً تصدر فيه الأقاويل عن مجون وسخف...
- وأسلوب الجدّ يعدّه مذهباً تصدر فيه الأقاويل عن مروءة وعقل بنزاع الهمة والهوى إلى ذلك.

[1] – الطاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 59.

[2] – المرجع نفسه، ص 49.

[3] – نفسه، ص 50.

اهتم القارطاجني بالقارئ (المتلقي)، فوضع التلقي عنصراً أساسياً في المقاربة الشعرية كما ذكر عناصر الرسالة اللفظية بقوله: « الأقاويل الشعرية تختلف مذاهبها، وأنحاء الاعتماد فيها بحسب الجهة أو الجهات التي يعتني الشاعر فيها بإيقاع الحيل التي هي عمدة في إنهاض النفوس لفعل شيء أو تركه، أو التي هي أعوان للعمدة، وتلك الجهات هي ما يرجع إلى "القول نفسه" أو ما "يرجع إلى القائل" أو ما "يرجع إلى المقول فيه"، أو ما "يرجع إلى المقول له"»[1].

أما عن مقاصد الأساليب الشعرية (الأغراض)، فقد قسّمها إلى: الظفر، الإخفاق، الاذاة، النجاة، التهنئة، التأسف، التأسي، التعزية، التفجع، المديح، الهجاء، الرثاء.

في الأخير يقدم مبادئ مفاضلته بين الشعراء وهي: المكان، الزمان، البراعة في الأغراض الشعرية، الكفاءة اللغوية.

وعن مؤهلات الشاعر في إنتاج شعر قال أن هناك[2]:

أ) قوة حافظة وهي أن يكون للشاعر خيالات منتظمة نابعة من فكره، وممتازا بعضها ببعض ومحفوظا كلها في نصابه... كما أنها عملية تنسيق وتنظيم وترتيب المعلومات والخيالات بطريقة سهلة.

ب) قوة مائزة ويقول فيها: « يميز الإنسان ما يلائم الموضع والنظم والأسلوب والغرض».

ج) قوة صانعة وهي الابتكار وتكون من إنتاج العقل والحس إذ يقول هي ضم بعض أجزاء الألفاظ والمعاني والتركيبات النظمية والمذاهب الأسلوبية إلى بعض.

كل هذه القوى التي سبق ذكرها ينبغي أن تكون موجودة لدى الشاعر، ويضيف "حازم" في تفصيل هذه القوى عشر قوىً أخرى تسمى الفكرية والاهتداءات الخاطرية الملائمة لصناعة الشعر[3]:

[1] – طاهر بومزبر، أصول الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 30.

[2] – المرجع نفسه، ص 46.

[3] – ينظر: بديعة الخزاعي، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس، ص ص 69- 70- 71.

- **أولها:** القوة على التشبيه فيما لا يجرى على السجية.
- **ثانياً:** القوة على تصور كليات الشعر والمقاصد الواقعة فيها، والمعاني في تلك المقاصد ليتوصل بهذا إلى اختيار ما يجب لها من القوافي، ولبناء فصول القصائد.
- **الثالثة:** القوة على تصور صورة للقصيدة حتى تكون في أحسن ما يمكن من حين وضع المعاني والأبيات والفصول والخاتمة.
- **الرابعة:** القوة على تخيل المعاني وذلك بالشعور بها.
- **الخامسة:** القوة على ملاحظة وجوه التناسب بين المعاني.
- **السادسة:** القوة على الاهتداء إلى العبارات الحسنة ووضع دلالة للمعاني.
- **السابعة:** القوة على التخيل في تسيير تلك العبارات وبناء المبادئ النهائية والعكس.
- **الثامنة:** القدرة على الالتفات من حيز إلى حيز والخروج منه والتوصل له.
- **التاسعة:** القدرة على تحسين وصل بيت ببيت وإلصاق الكلام مع بعضه.
- **العاشرة:** القدرة على تمييز الكلام الحسن من القبيح.

إن أهمّ أصلين اعتمدهما "حازم" عند حديثه عن المحاكاة هما "التشبيه والتخييل" والأساليب الأخرى التي تحقق المشابهة والتقريب. فعن التشبيه يقول: « محصول الأقاويل الشعرية هو تصوير الأشياء الحاصلة في الوجود، وتمثيلها في الأذهان على ما هي عليه خارج الأذهان من حسنٍ وقبحٍ حقيقة، أو على غير ما هي عليه تمويهاً وإيهاماً»[1].

أمّا التخييل عنده: « هو أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيءٍ آخر انفعالاً من غير رويةٍ إلى جهة الانبساط أو الانقباض»[2].

[1] – بديعة الخزاعي، المرجع السابق، ص 51.

[2] – المرجع نفسه، ص 55.

2-ابن البناء المراكشي (721هـ):

المعروف بالعددي من النقاد المغاربة في القرنين السابع والثامن هجري، من أشهر مؤلفاته (الروض المريع في صناعة البديع) ضمّنه اهتماما كبيراً بالمجال النقدي والبلاغي. وقد سيطر على فكره النسق الرياضي، وبالخصوص مفهوم "التناسب"، درس بلاغة القرآن فقدمها لتحقيق المنفعة، وفهم الكتاب والسّنة، وقد كان هدفه أيضاً من وراء هذا الكتاب التقرّب من أصول صناعة البديع فحصر البلاغة في "سبع مباحث" رآها تضبط القوانين الأسلوبية، كما رأى أنه بضبط الكليات تنضبط الجزئيات، أي البحث في القانون الكلي يجر إلى ضبط قوانين جزئية أخرى. اهتم أيضاً بالوزن ودوره في التمييز بين الشعر والنثر، حيث اعتبره مكوناً ثابتاً لتحديد صفة الشعرية في القول، لقوله: «فالمنظوم إذن يكون شعراً أو غير شعر، كما أن الشعر يكون منظوماً وغير منظوم، وأهل العرف يسمون المنظوم كلّه شعراً ولا يسمون شيئاً من المنثور شعراً»[1].

أما "المحاكاة" فلها نفس المنظور بالنسبة لمن سبقوه من النقاد، ويتضح مفهومها من خلال تعريفه للشعر: « هو الخطاب بأقوال كاذبة مخيلة على سبيل المحاكاة يحصل عنها استفزاز بالتوهمات»[2]، فالمحاكاة في نظره تقوم على التشبيه حيث يقول في هذا الصدّد: «وكلّ ما في التّشبيه من كذبٍ أو غلوّ، فلا يكون في الحكمة ويكون في الشعر، لأنه مبني على المحاكاة والتخييل لا على الحقائق». فالتشبيه عند "ابن البناء" يمثل خلفية أساسية تستند عليها عملية المحاكاة، كما أنه يساعد على تحقيق عنصر التصوير، أما التخييل والتخيل فيعتبرهما عنصرين أساسيين في الشعر وهذا واضح في تحديده لمفهوم الشعر.

القافية اعتبرها "ابن البناء" عنصراً صوتياً ودلالياً مهماً لها دورها في فصل الشعر عن النثر، كذلك ذكر التصدير والتصريع والتجنيس بأنواعه.

[1] - بديعة الخزاعي، المرجع السابق، ص 132.

[2] - المرجع نفسه، ص 100.

3- أبو محمد القاسم السّجلماسي:

من أشهر نقاد المغرب وبلاغييه في القرن الثامن هجري، وعلى الرّغم أن حياته مجهولة إلينا بسبب إغفالها من طرف كتب التراجم[1] والسير، إلا أن كتابه (المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع) يكشف عن جوانب مهمة من شخصية هذا الناقد، فنجده من خلال كتابه استطاع الجمع بين الثقافة النقدية البلاغية والثقافة الفلسفية والنحوية واللغوية والأدبية، فهو يحاول تجنيس البلاغة في مقولات محددة اكتست طابع الخصوصية، كما أنه استطاع أن يناقش أهم القضايا النقدية التي تؤسس لتصور نقدي عامّ حول الشعر والأدب، كما اهتم بالبحث في قوانين أساليب النظم وإحصائها من خلال علمي (البيان والبديع)، ومرجعيته في البحث البلاغي كانت انطلاقاً من دافع ديني هو معرفة أوجه الإعجاز، وقد تحدث في مؤلّفه (المنزع البديع) عن عشرة أجناسٍ للبلاغة هي (الإيجاز والتخييل والإشارة والمبالغة والرصف والمظاهرة والتوضيح والاتساع والإنشاء والتكرير)[2].

"المحاكاة" أساسية في الشعر بالنسبة لـ"السجلماسي"، لكنه يلجأ أكثر لاستعمال مصطلح "التخييل" وهذا ظاهر في تعريفه للشعر على أنه: « القول المخيل المؤلف من أقوالٍ موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة... والتخييل هو المحاكاة والتمثيل وعمود الشعر، إذ كان به جوهر القول الشعري وطبيعته ووجوده بالفعل»[3]، ولعل ما يتأكد من خلال تعريفه أن الأهم في عملية إبداع الشعر هو المحاكاة التي يربطها بأدوات لغوية تدخل في البيان وتتحقق من خلالها المحاكاة الشعرية مثل[4]: (التشبيه والاستعارة والتمثيل والمجاز)، إذن فالمحاكاة عنده تقوم على أساس المشابهة.

---

[1] – بديعة الخزاعي، المرجع السابق، ص 54.

[2] – السجلماسي، المصدر السابق، ص 180.

[3] – المصدر نفسه، ص 407.

[4] – بديعة الخزاعي، المرجع السابق، ص 196.

أما "التخييل" قوله: « موضوع الصناعة الشعرية هو التخييل والاستفزاز، والقول المخيل المستفزّ من قبل أن القضية الشعرية إنما تؤخذ من حيث التخييل والاستفزاز فقط دون النظر إلى صدقها من عدم صدقها»[1]، ما يفهم من قوله أيضا تركيزه الكبير على التخييل في تنظيره للشعر، حيث يدخله في باب الصناعة ويعتبره جنساً خاصاً له مكانته من حيث اللغة والبلاغة والنقد.

هناك مباحث عامة لنقاد المغرب:

- **الالتفات**: أو كما يسميه "السجلماسي" التلون، أي خروج الشاعر من حضور إلى غيبة، أو بمعنى آخر انصراف المتكلم عن الإخبار إلى المخاطبة، وعن المخاطبة إلى الإخبار، وأيضاً التحول من معنى إلى معنى.
- **النظم وقواعده**: حسن التعبير والصياغة.
- **الاستهلال**: المطلع والابتداء، وهي أهم خاصية نظمية في الشعر تعكس حذاقة الشاعر وتحكمه.
- **التخلّص**: له دور مهمّ في ترابط أجزاء القصيدة، وهو يرتبط أكثر بالقصيدة المركبة التي تضم أكثر من غرض.
- **بناء الفصول**: الفصل هو الفكرة الجزئية التي يقدمها بيت شعري أو بيتان شعريان أو أكثر من ذلك، فالقصيدة تتكون من أغراض، والأغراض تتكون من فصول مرتبطة على أساس التناسب مثل فصول الرسائل.
- **الاختتام**: نهاية القصيدة وخاتمتها، وتكتسب الأهمية، لأنها قاعدة القصيدة، وآخر ما يبقى منها في الذهن والسمع.

[1] – بديعة الخزاعي، المرجع السابق، ص ص 215 إلى 228.

المنزع الشعري وتأثيره في قضية الأسلوب: هو المذهب أو الطريقة التي تميّز الشاعر، وبالتالي هو ما يملي لكل شاعر اختياراته التعبيرية ومعانيه الخاصة[1].

4- لسان الدين الخطيب (776هـ):

مؤرخ وشاعر وأديب وناقد، كانت له ثقافة مو ضوعية مكّنته التأليف في عدة مجالات، خاصة التاريخ الأندلسي، له مواقف نقدية مهمة تعكس مدى إدراكه العميق لخصوصية الظواهر الإبداعية مثل: مؤلفاته (الكتيبة الكامنة)، و(جيش التوشيح) وكتاب (السحر والشعر).

أيضاً يركّز على "المحاكاة" في تنظيره للشعر والبحث عن ماهيته، فهو يعتبرها قانوناً أساسياً وهمّاً لتكوين أي خطاب شعري حيث يقول في التعريف: «فمن الشعر عندهم الصّور الممثلة، واللعب المخيلة، وما تأسس على المحاكاة والتخييل مبناه ككتاب كليلة ودمنة، وما في معناه»[2] (من كتاب السحر والشعر).

ويؤكد كذلك على الجودة الشعرية وأنها لا تتم إلا عن طريق "التخييل" والتشبيه والاستعارة، وهما ما يعطيان للشعر صفة السّحر أيضاً. وكذلك "التخيل" يرى له أهمية في الشعر، وإذا الشعر خلا منه يفقد الشهرة ويدخل في باب الخطبة أكثر من دخوله في باب الشعر[3]. وعن التخييل يقول أيضاً: « فما جنح منه إلى التخييل والتشبيه وحل من الاستعارة، وبالمحل النية... أعرق في باب الشعر أتم الأعراق، وكان شعراً على الإطلاق»، وبالتالي يصبح من الواجب أن يسمى الصنف من الشعر الذي يجلب النفوس ويستفزها، وينفي الإعطاف ويهزّها باسم السّحر»[4]. يركّز على دور التخييل في عملية

[1] – بديعة الخزاعي، المرجع السابق ، ص 234.

[2] – المرجع نفسه، ص 58.

[3] – نفسه، ص 80.

[4] – نفسه، ص 100.

الإبداع الشعري، وهذا حينما أقرّ بنمطين للإبداع هما (السحر والشعر) فاعتبر السحر معياراً نقدياً يساعد على استصدار القيمة وأيضاً التصنيف بين ما هو شعر جيد ورديء.

وعن علاقة السحر بالشعر عنده يعكسها التأثير النفسي عند المتلقي، ومعنى ذلك أنه تقدم له حقائق في شكله أو صورة مبهرة فينجذب إليها.

ما يستخلص من إسهامات النقاد المغاربة في تحديد النظرية الشعرية العربية:

أنهم عملوا على تحديد ماهية الشعر وضبط مفهومه وذلك من خلال ضبط بعض المصطلحات التي تمثل الجوهر الشعر، وأيضاً لها علاقة بالواقع والمبدع والمتلقي، وكذلك تمييزها للشعر عن باقي الفنون اللغوية الأخرى منها (المحاكاة- التخييل- التخيّل- الوزن). وأيضا عمل هؤلاء النقاد على ضرورة الفصل بين الشعر والنثر، والشعر والخطابة.

ثالثا– قضايا الشعرية في النقد العربي الحديث.

1-شعرية الحداثة (أدونيس)

2-شعرية الفجوة (كمال أبو ديب).

3-شعرية المراوغة (صلاح فضل).

4-شعرية المنهاجية (محمد مفتاح).

5-شعرية التعادل (سامي سويدان).

ثالثاً: قضايا الشعرّية في النقد العربي الحديث.

إنَّ أوَّل قضيةٍ يمكن الحديث عنها في هذا المبحث هي "الحداثة"، وهذا لاتصالها بالشعرية بصورةٍ مطلقةٍ، فمعظم الشّعريات العربية الحديثة تتبنّى أطروحاتِ الحداثةِ بشكلٍ من الأشكال، وللحديث عن هذه القضيةِ وجبَ الوقوفُ عند تلك المسائل المشتركة بين الغربِ والعربِ، وهذا لأنّ الحداثة تنتقل من ثقافةٍ لأخرى، أو بالأحرى من فلسفة لأخرى، وكذلك من إيديولوجيةٍ إلى ثانيةٍ مختلفةٍ، وهي في ذلك لا تراعي أيّ ضوابط تتحكّم بها، فمفهوم الحداثة في الحقيقةِ ليس فلسفة اجتماعية ولا علمية، كما أنّها ليست متعلقةً بالأدب وحده، بل هي عبارة عن مجموعةٍ من الأفكار والإشكالياتِ التي أنتجت المجتمع المعاصر أو هي من إنتاج المجتمع، أيضاً الحداثة في أصلها ذات أصول ماركسية سياسية. ولعلّ أبرز ثنائية تناقشها الحداثة وتعتبرها موضوعها الدائم في النقدين الغربي والعربي هي ما عرف بالتراث والمعاصرة.

إنّ المتحدثَ أو المهتم بموضوع "الحداثة" عليه أن يبدأ أولاً بفكر "ماركس" الذي تعود إليه بدايات الفكر الحداثي، وذلك من خلالِ أطروحاته السياسية، واللافت أنّ النقد المعاصر في عمومه لا يغيب عنه الفكر الماركسي أو يخلو منه، ومن ذلك نظرية الأدب التي تضمّ الكثير من أفكار "ماركس"، ولعلَّ هذا بارز أكثر في كتابات معظم الشعراء والنقاد الغرب منهم والعرب.

من أجل مناقشةِ مسائل الشعرية والحداثة العربية نستعرض بعض المؤلفات لنقادٍ عربٍ محدثين شاعت دراساتهم بين الأكاديميين وربّما بين العامة أيضاً، وهم (أدونيس/ كمال أبو ديب/ صلاح فضل/ محمد مفتاح/ سامي سويدان)، خاصة وأنهم ينتمون إلى مرحلة زمنية واحدة، وبيئاتٍ عربية مختلفة (الشام/ مصر/ المغرب)، إضافة إلى أنهم يتقنون اللغات الأجنبية، وهم كذلك متخصصون في النقد المعاصر، فقد قدموا أطروحاتهم حول الشعرية باعتماد المزاوجة بين الفكر الكلاسيكي والفلسفة الحديثة، كما أنهم يقدّمون مجموعة أفكارٍ غير متكافئة، تترجم ذلك التنوّع الثقافيّ والاختلاف المرجعي لكلّ واحدٍ منهم.

1-الشّعرية والحداثة (أدونيس):

يعتبر "أدونيس" من الباحثين والنقاد السّباقين للاهتمام بقضايا الشعرية، فقد خاضَ في مجالاتها، واهتمّ بأصولها المعرفية "الإبستمولوجية épistémologiques" و"المنهجية méthodologique" . ويتضح ذلك من خلال كتابه (الشعرية العربية) الذي طبع في (حزيران/ يونيو) سنة 1985م، عن دار الآداب، بيروت- لبنان. والكتاب في أصله مجموعة من المحاضرات التي ألقاها في "الكوليج دو فرانس Collège de France" بباريس في شهر (أيار) سنة 1984م، وقد صدرت هذه المحاضرات في البداية باللغة الفرنسية. لم يقدّم "أدونيس" في محاضراته تحديدات دقيقة ولا تصورات مركزة للشعرية العربية، كما هو واضح في العنوان، بل في الحقيقة هي مجموعة تأملاتٍ فكرية متفرّقة، أو بالأحرى هي عبارة عن نظرة في الحضارة وظواهرها الفكرية، وكذا علاقاتها ومدى تأثيراتها بالشعرية عبر مساراتها التاريخية منذ "الجاهلية" إلى "الحداثة أو الشعر الحديث"، وتتضح هذه العلاقات من خلالِ عناوين المحاضرات[1]:

أ. الشعرية والشفوية الجاهلية.

ب. الشعرية والفضاء القرآني.

ج. الشعرية والفكر.

د. الشعرية والحداثة.

سنحاول عرضَ ومناقشة أهم ما طرحه "أدونيس" من خلالِ هذه العناوين الأربعة، لكن قبل الخوض في أفكاره، وجب الإشارة إلى ملاحظة مهمّةٍ هي صعوبة الوقوف على المقاصد الحقيقية التي تتضمنها طروحاته الفكرية، ولعلَّ هذا راجع لغموض أسلوبه وتعمّقه، وأيضاً انتقالاته السريعة بين القضايا والمواضيع ما يسبب صعوبة للقارئ المبتدئ. لكنّ هذا لن يمنعنا من الخوض في هذه المسائل

[1] - ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، -مرجع سابق-، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.

التي قدمها حول الشعرية العربية وعلاقاتها المختلفة، كما سنقدم خلاصة حول أهم الخصائص الفنية والأسلوبية التي ميزت مشروعه النقدي.

أ. الشعرية والشفوية الجاهلية:

يرى "أدونيس" أنّ الشعر الجاهلي يتميز بخاصية "الشفوية" فهي أصله، وأيضاً لأنه أي الشعر عند العرب نشأ وقام على ثقافة شفوية صوتية وسماعية، وقد وصلَ إلينا محفوظاً غير مكتوب، نقلته ودوّنته الذاكرة الإنسانية عبر الحفظِ والرّوايةِ من جيلٍ لآخر. كما يضيف "أدونيس" أنّ أبرز ميزة لازمت الشعر الجاهلي الذي كانَ مسموعاً غير مقروء ولا مكتوب هي "الصوت" الذي يعتبره وكأنّه موسيقى جسدية[1]...فهو كلام وأيضاً تجاوز للكلام فعلاقة الصوت والكلام تقابلها علاقة الشاعر وصوته، فهو تعبير عن ذاتية الشاعر وانفعالاته الوجدانية النابضة المتداخلة مع مشاعر الجماعة.

أيضا يشير "أدونيس" إلى علاقة الشاعر بصوته، إنها علاقة نابعة من الذات يصعب الكشف عن أعماقها، فمثلاً عند سماعنا للشِعر إنشاداً نحن لا نسمع الحروف لوحدها، بل نسمع كيان الشاعر الذي ينطق بها، نستمع لصوت الروح[2].

وما يدل على ذلك في نظرِهِ هو اقتران الكلمة بالصّوت الموسيقى – النشيد)، وهذا راجع أيضاً إلى الأولوية التي يعطيها الشاعر للسامع. فحرصه على تجويد شعره وتحسينِ قراءتِه الإنشادية هدفه التأثير على السامع وجذبه، وأيضاً إشراكه في المعاناة والتجربة المتداخلة بين الذاتي والجماعي، وهذا من خلال تصوير الشاعر للحياةِ الجاهليِ بكلِّ قسماتها وأفراحها وأتراحها، وانتصاراتها العربية وهزائمها الدامية. وبالتالي كانت طريقة التعبير أهمّ من المقول والمضمون ولأنّ الأذن هي من تحكم على القصيدة سلباً أو إيجاباً، إذن فنجاح الشاعر مرتبط بالموهبة والقدرة على التبليغ والإنشاد الذي يستلزم الصوت وحركة الجسد كما ذكرنا آنفاً. يقول "أدونيس": 1/ أنّ الذاتَ تتحول إلى كلام

[1] – ينظر :أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق،ص 96.

[2] – ينظر :المرجع نفسه، ص ص 10- 11.

تشكله اللغة، 2/ فالشفوية تستلزم السماع، والصوت يستلزم الأذن، 3/ ما يقوله الشاعر يعرفه السامع يمثل عاداته وتقاليده، حروبه ومآثره، 4/ فصاحة الشاعر ليست فيما يفصح عنه (معاني) بل في طريقة الإفصاح، 5/ حافظ الإنشاد الشعري والذاكرة على الشعر الجاهلي فكان مثل الكتاب له[1].

يقول "أدونيس" أيضاً بأنَّ النَّشيد في اللغة هو الصّوت، فالشاعر كان لا بدَّ له أن ينشد قصيدته، وهذه في حدّ ذاتها موهبة تضاف إلى موهبة قوله الشعر. أيضاً للإنشاد ميزةٌ أخرى هي امتلاك السمع والذهن، وجذب السامع والتأثير فيه. يعتبر "أدونيس" الإنشاد شكلاً غنائياً، وبالتالي فهو يشبه الشاعر المنشد بالطير المغرّد، أو كما كان يقال: مقود الشعر الغناء[2].

ويمثّل لذلك بدليل قول شعر قيل لرسول الله (صلّى الله عليه وسلم):

تَغَنَّ في شِعرٍ أنتَ قائلُهُ إنَّ الغناءَ لهذا الشِعرِ مضْمارُ.

ستولد هذه الصلة بين الشعر والغناء ما عرف عند العرب بالوزن الشعري الذي كان يتم بالغناء، أو ميزان الشعر هو الغناء. يستدلّ "أدونيس" بقول "المزرباني" الذي ذكره في (الموشح)، وأيضا يذكر قول "ابن رشيق" في (العمدة). الغناء أصل القافية والوزن. وكذلك قول "أبو فرج الأصفهاني"[3].

يذكر أيضا قول "ابن خلدون": « كان الغناء في الصّدر الأول من أجزاءِ الفنِّ لأنّه تابعٌ للشِّعر، إذ الغناء إنما هو تلحينُه، وكان الكتاب والفضلاء من الخواصِّ في الدّولة العباسية يأخذون بأنفسهم به، حرصاً على تحصيل الشعر وفنونِه»[4].

من الأشكال التي ميّزت الشعر آنذاك (الإيقاع والنّغم)، حيث كان الشعر يأتي سجعاً أي كلام مستو على نسقٍ واحدٍ، أو رجزاً وقصيداً.

[1] – أدونيس، الشعرية، المرجع السابق، ص ص 10– 11.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 11– 12.

[3] – نفسه، ص 13.

[4] – نفسه، ص 14.

يرى "أدونيس" أن الخصائص الشفوية للشعرية الجاهلية، هي من سيمثل الانطلاقة لتأسيس النقد الشعري عند العرب. وتظلّ هذه المعايير مسيطرة على الكتابة الشعرية فيما بعد، وستؤثر أيضاً على كلِّ الأذواقِ والأفكار والمعارف التي لها صلة بالشعر وقضاياه.

يذكر ثلاث قضايا مهمة في البحث عن مواضيع الشعرية هي (قضية الإعراب والوزن وقضية السّماع). إنّ قيام العرب بالتنظير للشفوية الجاهلية كان منذ حدوثِ التفاعل والامتزاج الثقافي بين العرب المسلمين والأمم الأخرى، ولعلّ الهدف من التنظير هو إبراز خصوصية الشعر العربي وتميزه عن أشعار الأمم الأخرى خاصةً في موسيقاه وبيانه[1]. هذا الحرص والاهتمام بالشعر والشاعر العربيين على أساس عقلٍ عربي كذلك سيولّد قضية أخرى سببها التمازج والاختلاط مع الأمم الأخرى، هي قضية اللكنة واللحن الذي سيعتري اللغة العربية، بدخول مفردات فارسية عليها، ما سيحتِّم ضرورة وضعِ قواعد للغة العربية، لكي لا ينتشر اللّحن والتحريف إلى القرآن الكريم والحديث، أيضاً وضع أوزانٍ لحفظِ الشّعر وصناعته، وكذا تميزه عن اليوناني والسرياني والفارسي.

يذكر "أدونيس" أنّ العمل بدأ مع "أبو الأسود الدؤلي" ثم "الخليل بن أحمد الفراهيدي" الذي ألّف كتاب (العين)، والذي حصل فيه مركبات الحروف (ثنائي/ ثلاثي/ رباعي/ خماسي)، ويعتبره كذلك أول من قام بإعراب القرآن، وكذلك "الفارابي"[2].

أما قضية (السماع) فيعتبرها "أدونيس" أصل نشأة النقد الشعري الذي تأسّس بين الشعر وسامعه، فشعرية الشاعر تقاس بالابتكار الذي يقدمه الشاعر، وأيضاً تأثيره في السامع.

ب.الشعرية والفضاء القرآني:

يؤكّد "أدونيس" في هذا المبحث على ما ذكره سابقاً، أنّ "الخليل بن أحمد الفراهيدي" هو المنظّر الأوّل للشعرية الشفوية الجاهلية على مستوى الإيقاع العروضي و"الجاحظ" هو المنظّر لها على

[1] – ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 20 وما بعدها.

[2] – ينظر: المرجع نفسه، ص ص 32- 33.

المستوى اللغوي، وذلك حينما فصل بين اللفظ والفكر[1]، وأيضاً تفضيله للأمة العربية على سائر الأمم الأخرى لأنها مميزة بفصاحتها العربية وبلاغتها الرائعةِ.

يضيف "أدونيس" أنّ القرآن الكريم هو الذي سينقل الشعرية العربية من الشفوية إلى الكتابة، وسيخلق أيضاً حركة ثقافية وإبداعيةً لا مثيل لها من خلال ما كتب عن القرآنِ، خاصة تلك المقارنات بين النص القرآني والشّعر الجاهلي الذي يمثل طريقة العربِ الأصيلة.

أيضاً يشير إلى قضية مساهمة القرآن في بلورة الشعر الحداثي عامة والصوفي خاصةً، فالقرآن شكل مرجعاً أساسياً وملهماً حقيقياً في جودة الكتابة وعمقها دلالياً، كذلك بالعودة إلى المقارنات بين القرآن والشعر، كانت تتم على أصعدةٍ مختلفةٍ ومستويات متعددة (لغوية وتركيبية وبيانية وبلاغية ودلالية)، تنتهي في الأخير بأنّ النصّ القرآني أفضل بكثير من النّص الشعري، فالقرآن إعجاز في الفصاحة والبلاغةِ. ومن بين أهمّ الكتب التي يذكرها: كتاب (مجاز القرآن) "لأبي عبيدة"، و(معاني القرآن) "للفرّاء"، و(البيان والتبيين) "للجاحظ"، و"مشكل القرآن) "لابن قتيبة"، و(النكت في إعجاز القرآن) "للرماني"، و(بيان إعجاز القرآن) "للخطابي"، و(إعجاز القرآن) "للباقلاني"[2].

اتصفت هذه الدراسات في رأي "أدونيس" ببُعدٍ ديني، في حين قامت دراسات أخرى كتبها لغويون ونقاد بدراسة النظم القرآني والنظم الشعري الموجود في الشعر الجاهلي ومثال ذلك: (جمهرة أشعار العرب) "لأبي زيد القرشي"، و(نقائض جرير والفرزدق) "لأبي عبيدة"، و(معاني الشعر) "للأشناداني"، وكتاب (الصناعتين) "لأبي هلال العسكري"[3].

لقد ساهم القرآن في رأي "أدونيس" في قراءتين: الأولى هدفت إلى إثبات طريقة العرب في الكتابة والتي تحدّدت مواصفاتها على عمود الشعر، وقد تفوق عليها القرآن الكريم. أما القراءة الثانية فهدفها الانتقال من الشفوية إلى الكتابة. وكذلك أصبح هناك نصّين: النّص القرآني الذي يمثل الطرح

[1] – ينظر: أدونيس، الشعرية العربية،المرجع السابق، ص ص 37- 38.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 41- 42- 43.

[3] – نفسه، ص ص 44- 45.

الديني مصحوباً ببيانه الجديد المعجز، أما النّص الثاني فهو الشعر الجاهلي، والذي اعتبر دون النص الأوّل، وهذا لاتصافِه أيضاً بالفطرةِ والبداوةِ والأصالة والطبع والوضوحِ[1].

يقول "أدونيس" في هذا الصّدد: « معنى ذلك أنّ النّصَ القرآني كان في هاتين القراءتين، وفي جميع الحالات، أساسَ الحركية الثقافية الإبداعية، في المجتمع العربي الإسلامي، وينبوعها، ومدارها، غير أن القراءة الثانية هي التي مهدت، كما أرى، للنقلةِ من الشفوية الشعرية الجاهلية إلى شعرية الكتابة، وبهذه القراءةِ، وفي مناخها صاغ "الجرجاني" مبادئَ الشعرية الكتابية، فيما كان يصوغ نظرية النظم القرآني، وكان قد مهّد لها بعض النقاد خصوصاً "الصولي" (336هـ)»[2].

أيضاً الشعراء سيستمدون إبداعاتهم وكتاباتهم الشعرية من القرآن وبديعه وفصاحته ونظمه الرباني، وبلاغته أمثال: "بشار بن برد، ومسلم بن الوليد، وأبو نواس، والمتنبي، وأبو العلاء المعرّي، وأبو تمام"[3]، وبالتالي سيقدّم "الصّولي" نقداً حداثياً بالمقابل يدافع فيه عن منهجية "أبي تمام" في كتابة الشعر، في مقابل طريقة العرب القديمة.

تقوم الطريقة الحديثة على ابتكار معانٍ جديدة، وأيضاً تهدف إلى تحقيق جودة على مستوى النّص الشعري، وأيضاً الابتعاد عن معيار الأسبقية الزمنية في تقويم الشعر، ويذكر "أدونيس" صاحب كتابي (أسرار البلاغة ودلائل الإعجاز) حيث يعتبره مؤسس شعرية النظم والمجاز والغموض.

تقوم هذه الكتابة النقدية الجديدة والتي مثلها الصولي على مقومات أساسية هي: 1/ الكتابة دون احتذاء نموذج مسبق، 2/ اشتراط الثقافة العميقة الواسعة لكلٍّ من الشاعر والناقدِ. 3/ النظر إلى كلّ من النّص الشعري القديم والنص الشعري المحدث لا على أساسِ السبق الزمني، بل على أساسِ الجودة. 5/ إعطاء الأولوية لحركة الإبداع والتجربة وتجاوز ما هو عادي ومشترك ومألوف.

[1] – ينظر: أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 45.

[2] – المرجع نفسه، ص 46.

[3] – نفسه، الصفحة نفسها.

يعتبر "أدونيس" أنّ أفضلَ من مثّل الشعرية الجديدة في تعبيراته ونصوصه، هو "أبو نوّاس" و"أبو تمام" على مستوى الكتابة الشعرية، أمّا على مستوى النقد الذي يهتمّ بالنظم المجازي الاستعاري باعتباره جوهر الشعر وأساسه الحقيقي هو "عبد القاهر الجرجاني" بدون منازع.

أ. الشعرية والفكر:

في هذا المبحث يتعرض "أدونيس" على ثلاث محاور أساسية تتعلّق بالنقد الشعري العربي، والنظام المعرفي القائم على علوم اللغة (نحو، صرف، لبلاغة، فقه، كلام...)، والنظام المعرفي الفلسفي[1]. لقد اتخذ النقد العربي القديم الشعر الجاهلي نموذجاً يقتدي به، وأيضاً معياراً أساسياً للتقويم ومحاكمة النصوص الإبداعية خاصةً الحداثية منها، وكلّ نصٍّ لا ينسجم مع هذا المعطى والتصور الشعري الجاهلي مرفوض مقصاً ومهمّش، لأنه خالف طريقة الكتابة عند العرب، وبناءاً على هذا تمَّ إقصاءُ شعر "أبي العلاء المعرّي، وأبي تمام والمتنبي". قام هؤلاء الشعراء بتوحيد الصّياغة والفكر، وعملوا على تغليب الفلسفة والتأمل في نصوصهم حتى صارت كتاباتهم غير واضحة، وأيضا مخالفة للشعرية الشفوية القديمة خاصة ما دامت تتصف بالغموض والإبهام والإغراب، والرّمز، في حين أنّ الشعرية القديمة كانت تقوم على اللفظ البائن والصياغة الفنية الواضحة. أيضاً النظام المعرفي الذي بني على أساسٍ ديني يفصل بين الشعرية والفكر، وهذا واضح أيضاً في دعمه للتنظير الشفوي الغنائي، ويؤكد معاييرها الثابتة والمطلقة[2].

يرى "أدونيس" أيضا أنّ الخطاب الفلسفيَّ أحدث قطيعة إبستمولوجية مع النظام المعرفي الدّيني والنقدي، لكنه تعامل معهمَا بطريقة أخرى وذلك حين فصل هو أيضاً بين الشعر والفكر، وقد نظر إلى هذه الثنائية (الفصل) من خلال الاشتقاق اللّغوي لكلمة شعر الدالة على الشعور والإحساس والانفعال أي إنّ الدلالة الاصطلاحية تناقض الفكر، لذلك أعتقد أن الشعر لا يمكن أن

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص ص 61- 62.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 63- 64.

يقدم المعرفة، ولا أن يعطي الحقائق سوى ما يمكن تسميته بالمتعة الجمالية كما يتيحها الدين ويضع حدودها. وعليه فالكتابة الشعرية الجديدة تستند إلى الفكر وربطه بالشعر، وهذا ضمن وحدةٍ عضويةٍ مترابطة ومتكاملة، وكذلك تفجير المكبوتات والتمرد على ما هو مقدس، والميل إلى فلسفة التحول والشك، بدلاً من الثباتِ والتكريس للقيم السائدة المحافظة.

هذه الشعرية في رأي "أدونيس" يمثلها "أبو نواس" في شعره الماجن، و"النفري" في نصوصه الصوفية، و"أبو العلاء المعري" في أشعاره التأملية[1]. استطاع هؤلاء طرح أسئلة جديدة على الذوات والمواضيع قصد الاستكشاف والبحث والاستبصار، فتتعلق بالدين والمحرمات (الخمر)، وفلسفة الموت عن طريق ممارسة الشكّ والتفكيك والإبداع والتثوير، وتفجير اللغة والفكر، وآليات اللغة ونقد الأنظمة المعرفية السائدة.

أمّا الصّورة الشّعرية عندهم تقوم على كشفٍ وغرابةٍ واستبطانٍ وتأملٍ شعريّ حداثي، وطرح للأسئلة أكثر من طرح الأجوبة، أيضاً دور الصورة متمثل في نقل المكبوت والمجهول والمهمل، وتوسيع التجربة والمغامرة، وإن كانت المعرفة الدينية قائمة على الوضوح والألفة، وكذا البحث عن الحقائق النهائية اليقينية وتشكيل عالم منغلق وثابت[2]، فإن المعرفة الشعرية في الحقيقة معرفة مجازية تقوم على الغرابة والغموض، من خلال لغة صوفية عرفانية غيبية، تكون فيها اللغة عاجزة عن البوح، أو ثائرة تجهر وتبوح على المقول الديني وظاهريته (نص النفري)، أو لغة مجونية متمردة عن الطابوهات الدينية التي تخضعه للتساؤل والنقد (نص أبو نواس)، أو من خلال لغة تأمليّةٍ تعتمد على العمق الذهني والتشكيك في الثوابت الدينية وطرحها للشك والريبة التفكيك (نص أبو العلاء المعري)[3].

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص ص 66- 67.

[2] – المرجع نفسه، ص 70 وما بعدها.

[3] – نفسه، ص ص 74- 75 وما بعدها.

ب. الشعرية والحداثة:

يعتبر هذا المبحث أهمّ ما جاء في كتاب (الشعرية العربية) "لأدونيس"، فهو يرى أن الحداثة الشعرية قد ظهرت في القرن الثامن ميلادي مع "أبي نواس والنّفري، وأبي تمام، وأبي حيان التوحيدي"، ولكنها سرعان ما ستتراجع مع سقوط "بغداد" على يد المغول، واشتداد حملات الصليبيين، وسيطرة العثمانيين على الحكم في متخلف الأقطار العربية.

يرى "أدونيس" أنّ فهم شعرية الحداثة العربية لا يتأتّى إلا بالعودة إلى التاريخ، أي بمعنى أوضح وضع هذه الحداثة في السياقات الاجتماعية والثقافية والسياسية[1]. اتصلت الحداثة بالثورات المطالبة بالتحرر والعدل، وكذا عدم التفريق بين المسلمين على أساس ألأجناس والألوان، وبهذا فقد ظهرت حركات فكرية أعادت النظر في هذا الوضع الثقافي والديني أيضاً والذي مثّل قوام الدولة الإسلامية آنذاك، فقد كانت مضطربة على إثر ثورات الخلافة والإجماع في الدين والسياسة[2]، والتي كانت السلطة الحاكمة تواجهها، فلا تبقي على أي حركةٍ تعارضها سياسياً فتعتبرها خارجةً عن الدين ملحدة وبعيدة عن السنة والشريعة. وبالتالي سمت السلطة جميع من لا يفكر بتفكيرها من أهل الإحداثِ وغير المنتمين للإسلام، وعليه انتقلت هذه الصفة (الإحداث والمحدث) إلى كلّ شعر خرج على الأصول التراثية التي عرف بها قديماً، وهذا دليل أيضاً يضيفه "أدونيس" هو تعالق الشعر بالسياسة، وأبرز من مثّل هذه الحداثة كل من (أبو نواس وأبو تمام) في الشعر، و(ابن الراوندي والرازي وجابر بن حيان) في الفكر والتصوّف[3].

إن الحداثة حسب "أدونيس" هي ثورة وتساؤل، ورفض وتحريك ووعي، والحداثة ليست هي الانغماس في الماضي بطريقة سلفية أصولية.

---

[1] – أدونيس، الشعرية العربية ، المرجع السابق، ص 85.

[2] – المرجع نفسه، ص 86.

[3] – نفسه، ص ص 88- 89.

يرى "أدونيس" أنه من الطبيعي رفض هذه الثقافة الحداثية التي تمثل تناقضات مع الأصول النظرية الموجودة خاصةً ما تعلق منها بالجانب الديني، وهذا السبب يضع العرب تحت سيطرة ما عرف بالأصولية التي تمثلها السلطة السياسية.

يطرح "أدونيس" فكرةً أخرى حول الفكر الحداثي العربي، مفادها أنّ هذا الفكر حاول ممارسة السحر أو إلغاء الأصول، لكنه لم يكن جريئاً على المواجهة، ما جعل المفكرين العرب يلجؤون للفكر الغربي الحداثي، حيث اعتبروه منجزاً تقنياً بدرجة عالية، فالحداثة هنا مواقف نظرية أكثر من كونها إنتاجات[1]. أما عن الناحية الشعرية الفنية فيرى أدونيس أيضاً سيطرة الثقافة الأصولية وذلك من خلالِ فرضِ ضرورة العودةِ إلى القيم القديمة التي مثلتها الشفوية الجاهلية.

لقد مثّلَ عصر النّهضة إعادة ترسيخ، حين قرّرَ العودةَ إلى القديم قصدَ تجديده، وأهمّ من مثلها حسبَ الباحث هم (أبو نواس/ أبو تمام/ الجرجاني). أزمة الحداثة في عصر النهضةِ خلقت تناقضات وتشققات في حياة العرب، حيث أنَّ الإحياء كان إحياءاً للتعابير والأحاسيس والأفكار والمقاربات باعتبارها حقيقة الشعر. كلّ هذا أظهر العربي بشخصية متراكمة حيث كأنَّ زمنه خارج عن الزمن، وبالمقابل مثلت النهضة تبعية شبه كاملة للغرب (الأوروبي والأمريكي)، ويوضح "أدونيس" ذلك أكثر بقوله أنّ ثقافة العربي تستمد منظوراتها من الماضي، وتقنياتها من الغرب[2]، وبالتالي فهو يستعير العقلَ كما يستعير الحياةَ.

يعترف "أدونيس" نفسه لتبرير موقفه اتجاه الحداثة، أنه هو نفسه ينهل من الثقافة الغربية ومن معارفها، لكنّه سرعان ما استطاع تجاوز هذا، وفي اعتقاده أن ذلك راجع – أي التجاوز– إلى اكتسابه وعياً ومفهوماً أعمق سيمكنه من قراءة التراثِ قراءةً جديدةً ومنفردةً، يضيف "أدونيس" أنّ فهمه للشعرية العربية والحداثة قد تأتى له من خلالِ قراءاتِه لـ"بودلير ومالارميه"، وهاتين القراءتين

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 90.

[2] – المرجع نفسه، ص 91.

مكنّتاه من قراءة "أبي نواس وأبي تمام"، وكذلك قراءته لـ"رامبو ونرفال وبريتون" قادته لاكتشافِ الصوفية، وكذلك قراءته للنقد الفرنسي الحديث قادته لقراءة نظرية "الجرجاني".

أما عن موضوع اللغة يراها "أدونيس" الهوية الأولى للعرب ووجودهم، فهي ليست مجرّد أداةٍ لإيصال المعاني، بل هي فكر. وبالتالي فالحادثة العربية تكمن في الفكر العربي وحوارِه مع ذاته وتاريخه القديم، وهذا في رأي الباحثِ لا يمكن أن نقرأه بثقافة غربية، بل ينبغي أن نقرأ هذا الفكر في أصولِه وتاريخِه ومعطياتِه وأدواتِه الخاصةِ به[1]. لكنَّ هذا يضيف "أدونيس" قراءته صعبة لأنّ توقع قارئها في مأزقٍ هو قضية فصل الدين عن الدولة أو العكس، أي اعتبار الدين أساساً في استقرار الدولة.

الحداثة مست الشعر مستوهمة في محاور عدّة[2]:

1) في زمَنيتها لأنها تتصل بالراهن الذي لا يشبه ما كان بالأمس، والغد يتقدم عليهما معاً (الراهن والأمس)، ما يقصده "أدونيس" أنّ الشعر الذي يتضمن حداثة أكثر أصله صادر من العمقِ الزمني بتجاوز الراهن.
2) الاختلاف عن القدم وهمٌ آخر يتحدث عنه "أدونيس"، فأصحاب هذا الرأي يرون أن مجرّد الاختلاف عن القديم، هو في حدِّ ذاتِه حداثة، وهنا تكون العلاقة قائمة عل ى التضاد بين زمنية قديم وحديث.
3) وهم ا لمماثلة التي تقوم في مفهومها على أنّ مصدر الحداثة هو الغرب، ويجب التماثل معهم ومع شعرهم.
4) وهم آخر هو التشكيل النثري، فاختيار الكتاب النثرية هو تماثل مع الغرب، لأنها مختلفة عن الكتابة الوزنية، وهذا في حد ذاته دخول في الحداثة، أمّا الكتابة بالوزن فهي تقليد وقدم. وهنا تركيز من أصحاب هذا الرأي على الشكل الخارجي للشعر على حساب مادتِه.

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص ص 99- 100.

[2] – المرجع نفسه، ص 100.

5) الاستحداث المضموني يعتبره وهماً أيضاً، ويرى أصحابه أنّ أي شعر يتناول قضايا العصر تصلح عليه تسمية حديث، فالشاعر هنا يعالج القضايا بعقله، ويعطيها شكلاً فنياً لا يتناسب مع إدراكه العقلي، ومثال ذلك الشعر العربي المعاصر الذي يتضمن طرحاً فكرياً وإيديولوجياً أكثر من أي شيء آخر.

أمّا عن أبعاد الحداثة العربية، فقد حدّدها في ثلاثة أبعاد لكلّ منها بعد يقابله[1]:

1) بعد لغوي (مجازي) يقابله الحقيقة (الكتابة الصوفية).
2) بعد التفاعل مع ثقافة الآخر أو عدمها.
3) يضيف: أنّ نشأة الحداثة الشعرية بين التقيد بالأصولية أو الخروج عنها، صاحبه أبعاد إنسانية كانت سائدة في (بغداد)، كذلك استخدام اللغة العربية بعدة طرقٍ أحيانا تتعارض مع القديم، إما تجاوزاً، أو تفاعلاً، وهنا يشير "أدونيس" إلى التنوع الذي امتازت به الحضارة العربية الإسلامية، فنجدها قد أخذت من منابع مختلفة، وامتزجت بثقافاتٍ متعددة تأثيراً وتأثراً كالفارسية واليونانية، والهندية، والسومرية، والبابلية، والآرامية، والسريانية.

كل هذا يفرض في رأي "أدونيس" ضرورة القراءة الجادةِ في مسيرة الحداثةِ ومشكلاتها، أي إعادة النظر مع مراعاة الوضع الذي نشأت فيه هذه الحداثة. إذن حينما نستطيع قراءة التراث وفهمه، سنحقق اعترافاً لما أنجزه القدامى، ليس باعتباره يتضمن الحلول لكل مشكلاتنا، بل هناك قضايا لا يمكن حلها بالوقوف عند القديم فقط، لأنها تتطلب طرقاً أخرى لمقاربتها خصوصاً في العصر الراهن، ما يحتم معالجتها بالبحث عن حلول مستمدة من الثقافة الغربية ليس مبنياً على منطلقات فكرية، بل فرضته السياسة الإيديولوجية العربية، والتي خلّفها الاستعمار، لهذا لا ينبغي رفض ثقافة الغرب رفضاً

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص ص 101- 102- 103.

مطلقاً. لأننا بحاجة إلى التقنية، وبالتالي لا نرفضها، بل نرفض استعمال الغرب لها، ونعمل على ابتكارها نحن أيضاً لكي لا نكون مستهلكين فقط[1].

آخر ضرورة يتحدث عنها "أدونيس" هي العلم أو ثورة العلم عند العرب، ينبغي الاهتمام بهذه الثورة العلمية لما لها من أهمية في تقدم الحضارة العربية، ولعل هذه الأهمية تكمن في:

1) جدوى العلم ومساهمته في تغيير النظرة إلى الماضي،
2) يساهم العلم في جعلِ الإنسان متقبلاً لأفكار مختلفة عن ما عرفه سابقاً،
3) التقدم العلمي لا يكون في الاقتصاد فقط، بل وجب أيضاً تحرير الإنسان،
4) التقنية تقيم علاقة الإنسان بالطبيعة،
5) الشعر يفهم علاقة الإنسان بالإنسان، أو علاقته بالطبيعة، فخلوّ التاريخ من الشعر هو في حد ذاته خلو للتاريخ من البعد الإنساني.
6) الشعر يبقي الإنسان منفتحاً على الغيب الباطني المجهول، وأيضاً يكون جسراً لما كان، وما سيكون.
7) الحديث ليس معارض للقديم (جبران خليل مع المعري وامرئ القيس، وأبو نواس) يجمعهما بيت واحد هو الشعر.
8) الحداثة زمانية في تعلقها بالتاريخ.
9) الحداثة لازمانية لاحتضانها كل الأزمنة.

لتحقيق الحداثة عند العرب يحدّد "أدونيس" شروطاً منها*:

[1] – أدونيس، الشعرية العربية، المرجع السابق، ص ص 104– 105.

* – يقدم الدكتور "عبد الله الغذامي" نقداً ومناقشة حول طروحات "أدونيس" المتعلقة بمفهوم الحداثة الشعرية العربية وأصولها، ويكاد نقده يدخل في إطار النقد الثقافي، لأنه لا يكتب عن شعره، وتنظيراته أو خطاباته الفكرية بل يذهب إلى أبعد من ذلك.
[إن الحديث عن "أدونيس" يستعدي الحديث عن القصيدة النثرية، والحديث عن هذه الأخيرة يستحضر رغبات لا حصر لها، وقد تتنافى في أحيان كثيرة مع المنهج العلمي. وهذا لأن هذه الرغبات تنتقل من ميدان لآخر يكرس عقلية من المؤسسات التقليدية في

1) حرية الفكر والحدس معاً.

2) التفكير فيما لم يفكر فيه، وكتابة ما لم يكتب.

=قراءاتها وتأويلاتها، واللافت في الأمر أنّ هذه المؤسسات غير مرئية، ومنغمسة في المجتمع ورؤيته، وقد يكون تفكيرها غير عقلاني، أي أن منطقه وقراءته قد تكون متصلة بمرجعية ميتافيزيقية مطلقة، لها علاقة أكثر بالخطاب الديني الأصولي، وأيضا رؤيا العالم، وآليات هذا النوع من القراءات الفكرية، قد تلجأ إلى طرق مخادعة تحاول من خلالها تمرير خطاباتها، باستعمال فكرة معرفة التراث والدفاع عنه].

يتبنى "الغذامي" في نقده لـ"أدونيس" بعض الأفكار المتسربة من النقد الثقافي الغربي، الذي يعرف باهتماماته بمراجعة آخر كتاب، أو آخر فيلم، أو التعليق والأخبار الثقافية، وقد ظهرت هذه الميزات للنقد الثقافي في (انجلترا وأمريكا).

يعمل الغذامي في نقده لخطاب "أدونيس" على إسقاط واستحضار نظرة أصولية دينية، فهو يجتزئ بعض مقولات "أدونيس" من منطلق ما يسميه الأصول الثقافية التي يدافع عنها، وبالتالي فـ"الغذامي "وكأنه يتخفى وراء هذه الأصول.

ناقش "الغذامي" هذه القضايا في مقالٍ عنونه بـ "ما بعد الأدونيسية، شهوة الأصل"، نشر في مجلة: فصول المصرية سنة 1997، وأطلقت عل يه: "الأفق الأدونيسي".

1) ينظر: عبد الله الغذامي، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، 1999، ص 185.

يكشف أيضا الدكتور "الغذامي" من خلال تطبيقاته ما تمر به الثقافة العربية من صعوبات، ففي الوقت الذي انهار فيه الاتحاد السوفياتي، ونشبت حرب الخليج الثانية، وظهور النظام الدولي الجديد، اتضح ركود الثقافة العربية وانغماسه ا في أفكار لا تتصل بواقع الأمة من قريبٍ أو بعيدٍ، أو غرقها في أصوليات ثقافية تقديسية لا تطرح أسئلة ولا تقدم إجاباتٍ.

يعتبر "الغذامي" من الدارسين والباحثين المهتمين بالتراث ودراسته، وكذا إعادة فهمه، وبعثه من جديد وفق نظرة نقدية حديثة، فقد عمل على ربط التراث بمقولات النقد المعاصر، ووفق رؤية شمولية، ولعلّ هدفه من وراء ذل ك إعادة صياغة النظرية النقدية القديمة، وقد ظهر هذا الاهتمام في عدة مؤلفات.

من بين أهم المباحث التي ناقشها (مفهوم النظرية الأدبية الشعرية/ مفهوم النظرية النقدية/ المشاكلة والاختلاف/ معنى المعنى/ عمود الشعر...).

2) ينظر: عبد الله الغذامي، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994.

– أيضاً: تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، 1987.

– أيضاً: ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد الأدبي والنظرية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة.

– أيضاً: لعبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير البنوية إلى التشريحية، قراءة في نموذج إنساني، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.

– ينظر كذلك سيمياء المفاهيم النظرية بوصفها إشارة حرة، استقبال العرب للنظريات النقدية الغربية، أعمال مؤتمر قسم اللغة العربية بجامعة البترا 2 و3 أفريل 2007.

للاطلاع أكثر على المصطلحات النقدية والنظرية، راجع: ميجان الرويلي، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحات نقدياً معاصراً)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء وبيروت، 2005، ص 277 وما بعدها.

3) وضع التاريخ موضع تساؤل دائم.
4) المعرفة بالقديم والحديث.
5) التحكم في أسرار وأغوار اللغة العربية.
6) تحرير المكبوتات.

لتقديم خلاصة حول ما قدمه "أدونيس" حول الحداثة والحداثة الشعرية خصوصاً، هو محاولته إعادة صياغة مفهوم الشعر، حيث أنه أراد من خلال قراءته للشعرية العربية الكشفَ عن قوانينها الأساسية التي تتحكم فيها، فانطلق من موقفين هما:

1) انتقاده لقوالب الشعر القديم، وآلية تكراره في نماذج مستعادة، فهو هنا ينتقد الاستعادة لا الأصل.
2) سعيه لاستكشاف الخصائص الشعرية من الموروث لعددٍ من الشعراء المتمردين على النماذج والقوالب، وكذا تأسيسهم لفهم جديد للشّعر، وبالتالي هم في نظر "أدونيس" مؤسسون للحداثةِ الحقيقية للشعر العربي.

لقد كان هدف "أدونيس" محاولته التخلّص من معضلة ثقافية متجذرة، وهي المرجعية الغربية لمفهوم الحداثةِ، وبالتالي فاتجاهه نحو هذا التأصيل في أعماق التراث العربي فيه رغبة في حيازة الحداثة والهوية، لأن الحداثة استطاعت اختراق جوهر الثقافة العربية وصميمها، محاولة بذلك التلاعب بنظامها الخطابي الثقافي، كذلك عملت الحداثة على إعادة النظر في المسلمات المقدسةِ التي لا يمكن المساس بها، وبالتالي إعادة الفهم للغة والأدب والتراث والفكر، لإيجاد لغة تناسب الحداثة. وكذلك عرض الموروث الثقافي برمته في موضع التساؤل.

لقد كان موقف الثقافة العربية من الحداثة سلبياً أكثر، وهذا راجع لسبب هو الإطار المرجعي الغربي الذي تراه – الثقافة العربية– مرهوناً دائماً بالهيمنة الاستعمارية والاحتكار الاقتصادي

والتكنولوجي، والنزاع الديني التقليدي بين الإسلام، وديانات العالم الغربي، وأوصاف أخرى متعلقة بالخيال الشعبي العربي مثلاً صورة العدوّ الثقافي والعدوّ الوجودي والعقائدي.

أما عن اتجاه الحداثة العربية إلى إعادة الحديث عن التراث وعلاقته بالثقافة الجديدة، فقد ترتب عنه تغيير في نية القصيدة ومفهوم الشعر، وكذلك ظهور رؤى نقدية جديدة، حيث زود من خلالها المعجم النقدي العربي بمصطلحات جديدة.

2- شعرية النفي (الفجوة: مسافة التوتر) [كمال أبو ديب]:

يعدّ كتاب (في الشعرية) الصادر سنة 1987، من الكتب الرّائدة في نقد الشعرية بعد كتاب "أدونيس" (الشعرية العربية) 1985. ولعلّ أهمّ ما ميّز مؤلّف "أبو ديب" أنّه يتضمن مواقف نقدية شاملة ومعاصرة تنوّعت بين النقدين الغربي والعربي ناقشت مسائل الشعرية، أيضاً ما قدّمه من تنظير وتطبيقٍ حول الشعرية مختلف عن ما قدّمه نقاد آخرون ممن عاصرهم، فهو لم يعتمد الأطروحات النقدية العربية، إذ يصرح نفسه بذلك لقوله: « بأنه تجسيدٌ لرؤية شخصية للشعرية»[1].

إن القارئ لشعرية "أبو ديب" يتأكّد أنّها تنطلق من موقف النهضة بالثقافة العربية، أو كما يسمّيها هو الموقف المضاد للغوغائية الشعاراتية والسلطوية والعقائدية الطفولية، وبالتالي فأطروحاته تؤسّس لمنهج علميٍ صارم يقوم على رؤية منطلقها الأساسي الحرية الفكرية مشابهة لذلك الصّراع الوجودي بين إسرائيل والعرب، أو الصراع الطبقي، أو حتى العلاقة بين الأدب والمجتمع في وطننا العربي[2]، ويركّز "أبو ديب" أيضا على المتناقضات والثنائيات الضّديّة، والظواهر الشعرية والنقدية التي تبتعد عن الرتابة والتقليد، كما أنه يحاول توظيف الأدب لخدمةِ أهدافٍ سياسيةٍ وإيديولوجية تحاور الطرف الآخر باعتباره "ضداً" حيث أنه بالإمكان صنع نماذج بديلة من خلال مناقضته، وهذا الطرح الذي قدّمه "أبو ديب" سبب في تعدد مفاهيم الشعرية عنده حيث يقول في هذا الشأن: « الشعرية

[1] – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص ص 7- 8.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 9- 10.

هي قدرة عميقة نادرة على استبطانِ الإنسان والعالم، الطبيعة وآلهتها، المجتمع وصراعاته، الحضارة وسموّها وعظمتها، الطبقات المسلوبة المستغلة وملحمة صراعها ضدّ طبقات لم تزل عبر التاريخ تمسح وجودها بالقسرِ والقهرِ والقمع وكلِّ ما في اللغة من قافات وقيافات، والإنسان في وقفته ضدّ الاضطهاد الديني، وسلطة المرجع الأعلى إلاهاً أو صنماً، وإماما أو قِسيساً، وسلطة الدولة – أكثر أنماط السلطة التي اخترعها الإنسان قمعاً لإنسانيته وسحقاً لنيل بشريتِه»[1]. ما يستنتج من كلام "أبو ديب" أنه يحمل نظرة سلبيةً إلى الواقع حيث أنه يعتبره واقعاً مرّاً، يحكمه الظلم والانتهاكات المتواصلة والقهر. هذه النظرة ستترجم محاور الشعرية عند "أبو ديب" فسيعمد إلى خرق الأعراف والتقاليد التي لا يرى فيها استجابةً لرغباته التي تقوم على مبدأ التحرّر، والتحكم في صنع القرار وبناء العالم الخاص الذي ينبني على تناقضات العالم الرّاهن.

يقدّم "أبو ديب" مفهوم "الحداثة La modernité" باعتباره المنطلق الأهمّ الذي تنبني عليه شعريته، وهو في ذلك يشترك مع أطروحات نقاد معاصرين آخرين أمثال "أدونيس"، ولعلّ السبب في اعتماد "الحداثة" هو أن هذه الأخيرة تسعى دائما إلى نقل النقد من الذاتية إلى اللغة، وعليه مثّلت الطروحات الشعرية الغربية الميدان الخصب لنقاد الحداثة العرب لطرحِ مفاهيمهم الجديدة وتغير الرؤى السائدة، أما المقصود بالذاتية هو مفهوم ظنّه نقاد الحداثة بخصوص الفكر العربي، حيث اعتبروه فكراً منغلقاً على ذاتِه غير متقبّلٍ للآخر ولا مندمجٍ معه، وكذلك اعتقادهم أن الموروث العربي بما يحمله من فكر عقائدي متفوّق على جميع المعتقدات، ولهذا سعى الفكر الحداثي إلى كسر تلك النظرة الذاتية والمتعالية والضيّقة والتي لا تقبل أي تجربة للآخرين، والتي تعتقد في منهجها التقليدي أنّ له القدرة على إحداث نهضة عربية.

أمّا عن اللغة ومركزيتها، فمعنى ذلك أنّ اللغةَ أساس الفكر، وهي من يقوم بإنتاج المعاني، وهي في ذلك – أي اللغة– لا تعتمد على النّصِ لوحدِه بل تشرك الحياةَ أيضاً، كما للغة سلطة

[1] – كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص 143.

تعطيها خاصية التمركز حول نفسها فلا يمكن لأحد أن يقف أمامها، فتصبح بذلك منتجةً للدّوال ومفسّرة في الآنِ ذاتِه، فبالإضافة لإنتاجها للمعاني فهي تنتج المواقف والإيديولوجيات، فيقول "محمد الجزار" في ذلك: «كلّ ما يحول بين الفردِ وخياراته الحرة فهو سلطة، أكانت هذه السلطة مجتمعاً أو ثقافةً أم عقائد، وحتّى فلكلوراً أو أساطير، وجميع هذا لا يحول بين الفردِ وحريّته مباشرةً، وإنّما عبر واسطةٍ تتخفّى من ورائها السلطة ليبدو قمعها أفعالاً رقابيةً يمارسها الفرد بنفسِه على نفسِه، تلك الواسطة هي "اللغة" وليست "اللغة" في مطلق ما يفهم من الكلمةِ، ولكن اللغة حسب ما يقرّه منها خطاب السلطة ويمنحه المشروعية»[1].

إن المتمعن في هذه الرؤية يتأكد أنها رؤية شكلانية ظهرت وشاعت مع الشكلانية الروسية، وتبنتها المناهج البنيوية لتستطيع تقديم فهم جديد للواقع عن طريق الأشكال لا المعاني، وبهذا أصبحت مواضيع النقد حول البنية والنسقِ، والشكل والانزياحِ، لأنه يتعامل مع لغةٍ غير أمينةٍ في نقل الواقع بل هي معبرة أكثر عن التغريب وعدم احترام الحريات الفردية وتزييف الواقع وتشويهه. تعود فكرة مركزية اللغة إلى الرؤية السياسية الماركسية لتنتقل إلى الشعر عبر "بودلير" (1821- 1867)، وتستمر مع (رامبو ومالارميه وفاليري)، وغيرهم، حيث ما زالت اللغة تحتلّ المشهد الثقافي إلى الآن، فمثلا ما فعله "رومان جاكبسون" وهو أحد أهم أقطاب المدرسة الشكلانية هو تحويله شعر "بودلير" إلى نظرية نقدية في الشعرية، وهذا واضح من خلال استشهاداته المتكرّرة بشعر الرمزيين، هذا ما يبين التفاوت بين اللغة الكلاسيكية والحديثة، ولعلّ هذا ما عبّر عنه "رولان بارث" بقوله: « إنّ اللغة الكلاسيكية تحافظ على كيانها على العكس من اللغة الحديثة التي تسعى دائماً إلى فصلِ العوائق بين الدول ومدلولاتها فاللغة الكلاسيكية ناقلة للغبطة لأنها لغة اجتماعية مباشرة...»[2].

[1] – محمد فكري الجزار، فقه الاختلاف – مقدمة تأسيسية في نظرية الأدب، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1999، ص 35.

[2] – ينظر: رولان بارث، الدرجة الصفر للكتابة، تر محمد برادة، بيروت، دار الطليعة للطباعة والنشر، 1980، ص 64.

يثير مصطلح "الحداثة" مسائل أخرى غير أدبية منها السياسية أو ما يتعلق بشكلِ الدولة والعلاقات اليومية التي تحصل في المجتمعات، حيث أنّ الدولة هي من لها سلطة الفصل بين الحياة اليومية والحياة الاجتماعية والسياسية. هذا ما مثله "ماركس" أي الحداثة السياسية، أما "بودلير" فقد فكّر في العالم جمالياً وهذا التزاوج بين السياسي والأدبي أو النقدي جعل الإبداع انعكاساً للممارسات الإيديولوجية، فأصبح الفن أو الأدب عاكساً للمجتمع[1]. كلّ هذا دفعَ النقاد العرب إلى اعتماد منهجٍ ينظر إلى الأعمال الأدبية بوصفها انعكاساً للمكبوت السياسي، وبالتالي أصبحت الكتابة النقدية سلاحاً ضدّ السلطة والرجعية والتخلف السياسي والاجتماعي والقمع بشتى أشكاله.

ويضيف "أبو ديب" أنّ الطريقة الأفضل لتحليل الشعرية في النّص، هي استحضار الجانب الصّوتي والدلالي، أو كما يسميه نظام العلامات، وبالتالي فإنه يطمح إلى تقديم رؤية بنيوية سيميائية من خلال مفاهيم هي: العلائقية والكلية والتحول[2].

أمّا في حديثه عن العلاقات الكلية التي تؤدي إلى التحول من الواقع القائم إلى الواقع الممكن، فهذا يعكس تأثر "أبو ديب" أو تبنّيه للمنهج البنيوي عند "لوسيان غولدمان" والذي هو في أصله تطوير لنظرية الانعكاس لـ"جورج لوكاتش"، ودليل ذلك رأي "أبو ديب" حول قصائد الشاعر "حسّان بن ثابت" التي كان يدافع بها عن الإسلام والمسلمين ليست أقلّ تقليدية ولا شعرية من بعض قصائد "البيّاتي" التي يدافع بها عن الطبقة الضعيفة والمسحوقة، ويضيف أنَّ كلاًّ من النموذجين الشعريين لا يتوفران على أيِّ مكوّنٍ من المكونات الجوهرية للشعرية، بل في الحقيقة هناك بعد آخر تتضمنّه اللغة الشعرية هو البعد الثوري في اللغة نفسها. كذلك يرى أنّ دفاع الشاعرين في أصلِه تعبير عن شعرية المؤسسات التابعين لها، والتي تخضع لإيديولوجية تقليدية تضيّق وتقيد حرية التعبير، ولعلّ

[1] – عبد الوهاب المسيري وفتحي التريكي، المرجع السابق، ص 14.

[2] – كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص 15.

ما يميّز الشاعرين هو أنّ الأول (حسان) شاعر شفاهي، أو شاعر مناسبات أما الثاني فهو شاعر كتابي (البياتي) له قضية إيديولوجية ظاهرة[1].

الملاحظ أن "أبو ديب" في مواضع كثيرة لا يستند لمنهجٍ واحدٍ، بل إنه يعتمد أفكارا أغلبها يقوم على التناقض، ويسعى إلى توحيدها تحت مسمًّى واحدٍ هو (الفجوة: مسافة التوتر). وبالتالي فهو يرى في وجود أيِّ فكرةٍ مضادةٍ أو شاعر وفنّان متمرد هي تجسيد لمفهوم (الفجوة): مسافة التوتر، ويحدّد "الفجوة" عبر محورين المحور النسقي (الاستبدالي) Paradigmatic، والمحور التراصفي (السياقي) Syntagmatic، ويضع للفجوة مستويات أو وظائف هي: تصورية، دلالية، صوتية، تركيبية، إيقاعية، وتشكّلية[2].

ويعود في تحليله للنصوص إلى نظرية النّظم عند "الجرجاني"، ومثال ذلك تحليله لقصيدة الشاعر الانجليزي اليساري "ستيفن سبندر" والتي عنوانها (الجبان) التي يرى أنّها قصيدة واقعية بامتياز، يقول فيها:

تحت أشجار الزّيتون، من الأرض تنمو هذه الزهرةُ، التي هي جرح

يقوم تحليل "أبو ديب" على إخفاء المقطع الأخير "التي هي جرح" وهذا لكي يبين طبيعة التركيب الشعري في المقطع الأول، وهذا من خلال المكان الذي يحدّده الظرف "تحت"، ونسبة فعل النمو إلى ما يمكن أن ينمو حقيقةً وهو: "الزهرة"، ويرى أنّ هذا المقطع لا يحتوي على الفجوة: مسافة التوتر، في حين أن هذا المقطع الشعري: « تحت أشجار الزيتون، من الأرض تنمو هذه الزهرة» أقرب إلى مقالةٍ صحفيةٍ[3] أو مقالٍ يخص عالم النباتات. ما يصعّب تحليل هذه القصيدة هي أنها مترجمة خاصةً من النّاحية اللغوية وهذا أيضاً سيفقدها الكثير من الخصائص البنائية.

[1] – كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص 74.

[2] – المرجع نفسه، ص 22.

[3] – نفسه، ص ص 26– 28.

ويضيف "أبو ديب" في تحليله لهذه القصيدة أنّ علاقة الزهرة بالجرح هي علاقة سببية تدلّ على الأشواك الموجودة في الزهور، وأشار إلى علاقةٍ مشابهة على مستوى اللّون بين الزهرة والجرح، وتقدير ذلك نموّ الزهرة ذات الشّوك الجارح، أو كالجرح فهنا علاقة مشابهة بين طرفين واضحين أو ما يسميه مفارقة ولا تجانس، أو عدم ملاءمة المستعار للمستعار له. يقول في هذا الصدد: « من هنا تكون الشعرية جوهرياً لا خصيصة تجانسٍ وانسجامٍ وتشابهٍ وتقاربٍ، بل نقيض لذلك كله، اللاتجانس واللا انسجام، واللا تشابه واللاّ تقارب؛ لأنّ الأطراف السابقة تعني الحركة ضمن العادي؛ المتجانس؛ المألوف (النثري)، وأما الأطراف الأخرى فتعني نقيض ذلك: أي الشعريّة»[1].

ثمّ ينتقل "أبو ديب" في بحثه حول الشعرية بين عدة نظريات حديثة ليقف عند "تشومسكي" وقضية البنية العميقة والبنية السطحية فيقول في ذلك: « إنّ الفجوة التي تنشأ بين البنية السطحية والبنية العميقة في نصٍ كاملٍ ليست وظيفةً من وظائف التشكيل اللغوي فقط، بل وظيفة من وظائف الحقول الدلالية والترابطات وعلاقات التشابه والتضاد، وثنائية الحضور والغياب، وأنساق الوزن والإيقاع، وأنساق الصّورة الشعرية»[2]. بناءاً على هذا الكلام فإن "أبو ديب" يحوّل نظرية "تشومسكي" من نهجها النحوي إلى مناهج علم اللغة والدلالة والبلاغة والإيقاع. إنّ استعراضَ "أبو ديب" لمعلوماته وكأنّه تبرير لأطروحاته، أو لديهِ شكّ أنّ هذه المعلومات التي أدلى بها لن تقبل لدى القارئ العربي، ولقد قدّم "حسن ناظم" رأيه بتفصيل حينما فصّل في منهج "أبو ديب" النّظري، خاصة ما وقف عليه من تشابهٍ بين نظرية الفجوة: مسافة التوتر ونظرية الانزياح عند "جون كوهن"، وأيضا نقله لمصطلح الفجوة ومفهومه من نقادٍ غربيين مثل: "جيرار جنيت، وهنريش بليث، وولفغانغ إيزر، وبول ريكور"، وقد أشار "أبو ديب" إلى بعض نظرياتهم كنظرية القراءة والاستعارة والخيال وغيرها.

[1] – كمال أبو ديب، المرجع السابق ، ص 28.

[2] – المرجع نفسه، ص 58.

أيضاً من بين المسائل التي قدمها "أبو ديب" خاصّةً التطبيقية مصطلحي "الإقحام" و"الانتظام"، فالإقحام كما يعرّفه « أحد المنابع الأصلية الشعرية لأنه ينشأ من وضعِ مكوناتٍ وجوديةٍ متجانسةٍ في بنية لغويةٍ متجانسةٍ»[1] وقد طبّق هذا المفهوم على مقطعٍ من قصيدة البياتي "سوق القرية" هو:

الشّمسُ والحمرُ الهزيلة والذّباب

وحذاءُ جندي قديم

وللتعريف أكثر بالإقحام يستبدل "أبو ديب" الألفاظ التي لا تحقق الشعرية فيقول:

البغل والحمر الهزيلة والذباب

و:

الشمس والحمر الهزيلة والكلاب

و: صراخ حوذي قديم.

يرى "أبو ديب" أنّ الفجوة اختفت بعد الاستبدال لأنّ الإبدال احدث تجانسا تاماً بين المكونات الداخلية للتركيب، وبناءاً على ذلك فهو يقول بأنّ الشعرية لا تكون بالتجانس بل بعدمه: « أنّ استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة»[2]. لعلّ أهم ما يلاحظ حول طرح "أبو ديب" أنه يدخل ضمن مفهوم الانزياح ومفهومي الاختيار والتأليف الذين جاء بهما "جاكبسون".

أمّا عن مفهوم "الانتظام" فو يقدّمه بديلاً للوزن الذي لم يره شرطاً أساسياً في تحقيق الشعرية لقوله: « يعني ضمنياً نشوء تمايز بين عناصر مكوّنة للكتابة ثمّ استغلال هذا التمايز لتوزيع العناصر في بنية يتشابك فيها التمايز باللاتمايز، بروز الظاهرة واختفاؤها، بصورة تؤدي إلى خلقِ نسقٍ أو

[1] – ينظر: كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص ص 37- 38.

[2] – المرجع نفسه، ص 40.

أنساق معينة توفّر هذا الشرط الذي أسميته الانتظام»[1]، ويضيف: «حول طغيان الانتظام الوزني في الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه...، إنّ نسبة ورود الصّورة الشعرية في الشعر الحديث أعلى بمرّاتٍ من ورودها في شعر التفعيلة، كذلك إنّ نسبة ورود الصورة في الشعر الحديث أعلى بمراتٍ من ورودها في الشعر القديم، والعامل الحاسم المرافق لهذا الخط البياني لارتفاع نسبة ورود الصورة الشعرية أو انخفاضها هو توفر الانتظام الوزني وانحساره»[2].

وفي حديثه عن العروض يؤكّد على علاقة الإيقاع بالمعنى، فقد ركّز "أبو ديب" على تحليل نصوصٍ شعريةٍ لـ"أدونيس" خاصّةً قصيدة "الصّفر" التي يرى فيها اختراقاً لكل تعاليم العروض التقليدي للتراث الشعري (العمودي)، فهي تشكل متواليات إيقاعية متكوّنة بطريقة جديدة (مستفعلن وفاعلن وفعولن) وهذا ما خلق فجوة: مسافة توتر حادة جداً[3]. يظهر من خلال التحليل العروضي لهذه القصيدة أنّها تتكون من بحرين "المتدارك" و"الرّجز" ويعتمدهما ليتنقل بين أصوات القصيدة، فهذا الاختلاف في الإيقاعات هو في أصله حوار بين صوت الشاعر وصوت عبد الرحمن الداخل (صقر قريش)، هذا الاختلال في بعض الأسطرِ أدى إلى الارتباك في الوزن، وأحيانا لم يكن سوى انتقال من بحر لآخر للاستفادة من الإيقاع، ويتضح ذلك من خلال قول "أدونيس"[4]:

- **هدأت فوق وجهي بين الفريسة والفارس الرِّماح**

فَعِلُن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فعلن/ فاعلن/ فعلن

- **جسدي يتدحرجُ والموتُ حوذية والرِّياح**

فعلن/فعلن/ فعلن/ فاعلن/ فاعلن/ فاعلان

[1] – كمال أبو ديب، المرجع السابق ، ص 88.

[2] – المرجع نفسه، ص 91.

[3] – نفسه، ص 56.

[4] – أدونيس، الديوان (كتاب الهجرة والتحولات في أقاليم النهار والليل)، المكتبة العصرية، ط1، 1965، ط2، 1988.

- **وكأنّ النهار**

فعلن/ فاعلان

- **حجرٌ يثقب الحياة**

فعلن/ فاعلن/ فعلن

- **وكأنّ النهار**

فعلن / فاعلان

- **عربات من الدمع**

فعلن/ فاعلن/ فاعِ (مدوّر)

- **غيّر رنينك يا صوتُ**

لن/ فاعلن/ فعلن/ فاعِ (مدوّر)

- **أسمع صوتَ الفرات**

لُنْ/ فعلن/ فاعلان (إلى هنا ينتهي بحر المتدارك ويبدأ مقطع الرّجز)

- «***قريش...***

مُتَفْعِ

- **قافلة تُبحِرُ صوبَ الهندِ**

مُستَعِلُن/ مستعلنْ/ مستَفعْ

- **تحمل من إفريقيا، من آسيا للهند**

مستعلن/ مستفعلن/ مستفعلن/ مستفْع

- **تحمل نار المجدْ»**

مستعلن/ مستفع

هناك عدة زحافاتٍ وعللٍ دخلت على التفعيلات، لكن الشاعر "أدونيس" ظلّ مصراً على تحقيق البحر الذي بدأ به مقطعه، ومن هذه الزحافات "التذييل" (فاعلن تصبح فاعلان)، و"الطيّ" (مستفعلن تصبح مستعلن)، وهناك زحافات أخرى وقعت في القافية مثل (فعلن) و(متفع)، كلّ هذه الزحافات جعلت "أبو ديب" يصفها بالخرق للنظام الإيقاعي. كذلك يأتي بقصيدة أخرى لـ"أدونيس" (الصخرة العاشقة) والتي أهداها لصديقه "يوسف الخال" والتي رأى فيها تشاكلاً بين التفعيلات الآتية: (فاعلن/ فعولن/ فاعلاتن)، وهذا في رأيه تعبير عن زمن الرحيل وانتصار المغامرةِ المصحوبة بالتحدّي مع صديقه في "مجلة شعر"، فيقول بهذا الشأن: « هذا العنف الدلالي، هذا الانشراخ في سجوٍّ، هذا التوتّر الحادّ بين الـ"نا" والعالم، يتجسد أيضاً بصورةٍ باهرةٍ في انتقال الإيقاعِ من حركته الأولى (فاعلن) إلى نقيضها، بمعنى إيقاعي (فعولن) وبشكل يمتنع في التعاليم العروضية التقليدية»[1] ومعنى ذلك أنّ (فاعلن) هي نقيض (فعولن) وعكسها لأنّ الأولى تتكون من سبب خفيف ووتد مجموع، والثانية من وتد مجموع وسبب خفيف.

ما يستخلص من شعرية "أبو ديب" هو أنّ مساهمته كانت أقربَ إلى أطروحة "جون كوهن" في (الانحراف).

- انطلق في تحديده للشعرية باعتبارها خصيصة علائقية، أي أنّها تجسّد في النصِ شبكةً من العلاقاتِ التي قد تكون سياقية كظاهرة الاستبداد، أو الطبقية...
- من مكونات الشعرية عنده ظواهر أخرى كالوزن والقافية أو الإيقاع الداخلي، أو الصّورة، أو الانفعال، أو الموقف الفكري أو العقائدي.
- تحدّث أيضاً عن مكونات النّص على الصعيد الدّلالي والتركيبي والصّوتي والإيقاعي والتشكيلي.

[1] – ينظر: كمال أبو ديب،المرجع السابق، ص ص 55- 56.

- مفهوم الفجوة، أو مسافة التّوتر لا يقتصر عنده على الشّعرية فقط، بل هو الأساس في التجربة الإنسانية.
- حضور الفجوة في النّصِ الشعري يميّزه عن غيره من النصوصِ*.

3-شعرية المراوغة بين الأساليب وتحولاتها (صلاح فضل):

تدرج مساهمات "صلاح فضل" في الشعرية العربية الحديثة ضمن المساعي المهمّة التي عملت على تحديد مفهوم الشعرية. فالقارئ لمؤلفاته يجد مصطلح "الشعرية" يتكرر بأشكالٍ وصورٍ مختلفةٍ، ويحتل عناوين الفصول والمباحث، وقد طرح "فضل" هذا المصطلح منذ زمنٍ، بداية بكتابه: (نظرية البنائية في النّقد الأدبي) (1977)، وذلك أثناء مناقشاته للنقد البنيوي، فنجده يتحدث عن بعض قضايَا الشعرية مثل: قضية اللغة الشعرية، والفرق بين الشّعر والنّثر والانحراف والبنية والوظيفة الشعرية، والعديد من القضايا الأخرى.

إنّ اهتمام "صلاح فضل" بالحداثة الشعرية في دراسته النظرية والتطبيقية جعله من أهم نقاد الحداثة في الساحة النقدية العربية، وأيضاً لأنّه وظّف مقولات النظريات اللغوية الحديثة كالبنوية والسّيميائية، فرؤيته الشعرية تقوم على استحضار التّاريخ والواقع، وهذا بارز في ثلاث مؤلفات أخرى له على الأقل هي: (شفرات النّص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد) (1990)، و(أساليب الشعرية المعاصرة) (1995)، (تحولات الشعرية العربية) (2002)، وميزة هذه المؤلفات

* – يتناول الباحث "سامي سويدان" في كتابه 'أسئلة النقد والشعرية العربية)، الباب الثاني (الفصل الثالث)، والذي عنونه بـ: المساهمات العربية الحديثة: قضايا الشعرية العربية الحديثة عن كلٍّ من (أدونيس، كمال أبو ديب، صلاح فضل)، وأيضاً يضيف مبحثاً يناقش فيه آراءه حول "الشعرية" باعتباره من المهتمين بهذا المجال. ولعلّ ما ميّز هذه المقاربات التي يقدمها من خلال بسطِه لأهمِّ ما جاء في مؤلفات هؤلاء الباحثين المتخصصين، هو الطريقة التي عرضَ بها طروحاتهم الشعرية، إذ نجده يقلّل من قيمة هذه الآراء النقدية المتخصّصة في مجال الشعرية، والتي تعتبر رائدةً لدى كلّ باحثٍ متخصصٍ في هذا المجال. فمثلا يطلق أحكاماً تحمل تهماً لهؤلاء النقادِ أو يصف أفكارهم بأنها تقوم على الغلطِ وعدم الفهم، أو العبثية والمغالطة والخلط، وأيضاً عدم فهم الطرحات الشعرية الغربية التي جاء بها "جون كوهن وجاكبسون" فهماً جيداً.

– للاطلاع أكثرن ينظر: سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية ، المرجع السابق، من الصفحة (203) حتى الصفحة (237).

أيضاً غلبة التطبيق على التّنظير، ولعلَ أبرز المحاور التي يمكن مناقشتها من خلال مشروعه وطروحاته الشعرية ثلاث محاور مهمة هي: – النظرية التجريبية – نظرية الفاعل — علاقة الشعرية بالأسلوبية.

أمّا عن منهج "صلاح فضل" في بحثه حول الشعرية فهو يقوم على عنصرين متداخلين «بين مجموعةٍ من التأملات والأنساقِ النظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهرِه، وتقنياته التعبيرية من جانب، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعضِ النماذج الإبداعية الفائقة من جانبٍ آخر»[1].

في رأيه أنّ الشعرية العربية واقعة بين منظِّرٍ ومطبّقٍ للمناهج اللسانية الحديثة التي أقصت كلَّ مقاربة إيديولوجية للنصوص، واستبدالها بمقاربات أخرى ذات منحى أسلوبي تطبيقي له آلياته الخاصّة والمناسبة في تحليل النصوص، كل هذا سيقوده إلى اقتراح تنظيرٍ خاصٍّ به يصنّف عمله تحت إطار الشعرية الأسلوبية دون إهمال الجانب الدّلالي.

يعتمد "صلاح فضل" في دراساتِه على عدّة متون شعرية، لشعراء مثّلوا حقباً زمنية مختلفةً في الساحة الأدبية العربية ك ((بدر شاكر السّياب والبياتي، ومحمود درويش وأدونيس، وخليل حاوي، ومحمد عفيفي مطر، نزار قباني، وعبد العزيز المقالح ومحمد فايز..."، ويقدم كذلك متوناً نثريةً لكلّ من "نجيب محفوظ، وطه حسين، ويوسف إدريس"، ثم يمرّ إلى "المتنبي، وأبي العلاء المعرّي" وكذلك شعر الموشحات، وكتّاب وشعراء الخليج. هذا الاتّساع والتنوع في النماذج النثرية والشعرية أعطى انطباعاً لمشروعه النقدي الذي لا يفضل فيه بين الأسماء الكبرى من الشعراء والكتّاب على حساب أصحاب التجاري الفتية والمبتدئة.

لا يتبنّى "الناقد" رؤيةً واحدةً فهي تختلف من مؤلف لآخر، فتارةً يعرض أطروحاتٍ نظرية دلالية ولغوية، وأحياناً أخرى يطرح مشكلات تتعلق بالقارئ واستجابته، وكذلك نجده في محطاتٍ أخرى متتبعاً للأخبار التاريخية، ويستند أيضاً على المنهج الشكلي (البنيوي) وصولاً إلى ما بعد الحداثة، وأيضاً يستدعي المنهج الاجتماعي أثناء قراءاته، إضافة إلى الموقف الإيديولوجي... كلّ هذا

[1] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1990، ص 11.

يصعّب مهمةَ الوقوف على منهجه وتحديده، كما أنّه حين يقوم بالشرح والتفسير ينقاد إلى تاريخ الأدب فيردّ تفسير الظواهر الشعرية إلى أسبابٍ تاريخية وسياسيةٍ. فمثلا قوله: « وبهذا لا تصبح "الأدبية" كما يسيء فهما البعض طريقة للتحلل من الوظيفة الاجتماعية للأدب، بل هي أداتها الأولى عبر اللغة والتقنية، في التأثير والفاعلية، مما يجعل النقد مشروعاً متنامياً لتكوين علم الأدب دون أن يفقد طموحه لاستيعاب ظواهر الفنّ المستقبلية»[1].

إنّ المتأمل في الشواهد التي يستدلّ بها "فضل" يصل إلى حقيقة مفادها أنّه في تحديده للنصّ الشاهدِ لا يرتكز على منهجية معينة، فيدخل جلّ المنتجات الأدبية في شعريته عندما يجد توافقاً مع آرائه المترجمةِ، وبالتالي فهو ينحاز إلى دراسة الأسلوب الفردي أكثر من انحيازه لدراسة البنية المؤسسة للشعرية العربية المعاصرة، كذلك طريقته في دراسة النصوص قائمة على الاختيار وعدم الالتزام بالزمن، وهذا دليل على اعتماده المنهج التّزامني، أمّا تحليل النصوص عنده خاضع لمبادئ المنهج الشكلي الذي يهتم بدراسة اللغة والإيقاع أو السّرد والبنية الحكائية، إضافة إلى تبنّيه للمنهج الواقعي كما ذكرنا آنفاً، فذلك واضح وجليّ في تنظيراته وتطبيقاته، فمثلاً عند عرضه لدرجات فهم القراء (المتلقين) وتقبّلهم للنصوص موازنة مع المنهج التجريبي، فيضع مفاهيماً تعتمد « على عدد من الفروضِ البسيطة القابلة للاختبار والتعديل بشكلٍ جدلي في ضوءِ الممارسة التطبيقية»[2]. قضية أخرى يشير إليها "فضل" هي عدم التسليم برؤيةٍ واحدةٍ لمفهوم الجماليةِ، فهذا في حدّ ذاته إقصاء للآراء الأخرى، وعدم اعتراف بها، في حين أنّ دراسة الشعرية العربية يجب أن تقوم على الاعترافِ بجميع الأساليب الشعرية العربية، ويحدّد مهمة النقد باكتشاف جدوى هذه الأساليب وفعاليتها في صنع الجمالية في النصوص، ويضيف أيضا أنه يجب على الناقد الاتصاف بالموضوعية إلى اختلاف الأساليب وتعددها، وعدم التسليم لموقفٍ واحدٍ ودليل ذلك قوله: «بودّي أن ألفت الانتباه إلى أهمية

[1] – صلاح فضل، شفرات النّص – دراسة سيميولوجية في شعرية القصّ والقصيد، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية واجتماعية، القاهرة، ط2، 1995، ص 4.

[2] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق، ص 11.

الاعتداد بصيغة الجمع في عبارةِ الأساليب الشعرية، كمفهومٍ مركزيٍّ في هذه التوطئة، إذ إنّ هذا البحث يطمح إلى تجاوز مفهوم التوحيد الأيديولوجي للتصوّرات الجمالية عند نمط الشعرية الذي لا يسمح بالاعترافِ بما سواه، والذي كثيراً ما يقبع خلف مواقفِ الدارسين من مختلف التجارب بطريقةٍ معيارية. فالمنطق المبدئي لبحثِ الشعرية اليوم في الطّرف المقابل لهذه المواقفِ، إذ لا يكتفي بالاعترافِ النّظري بشرعية جميع الأساليب الشعريّة، بل يجعل هدفه الأساسيَّ مقاربتها في قراءةٍ حميمة منظّمة»[1]، وعليه فإنّه يتعيّن على دارسي الأدب والمهتمين به أن يوسعوا «أفق الانتظار» لدى المتلقين ليوازنوا بين وعي الجمهور واستجابته للظّواهر الشعرية[2]. وهنا تلميح من "فضل" إلى منزلة الشعر الحديث عند القراء بدون تخصيص وهي إشارة منه لمسألة الواقعية.

يبرز اعتماده أيضاً على النظرية التجريبية للأدب من خلال قوله: « يؤدي إلى تمييز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني للأساليب الشعرية، كما يسمح بوضعِ مختلف التجارب على سلّمٍ نقدي قابلٍ للقياس الوظيفي، دون تحكيمٍ مسبقٍ لسطوة الأسماءِ أو التصنيف الإقليمي أو المذهبي للإنتاج الشعري المعاصر»[3].

أمّا عن علم الأدب فيرى "فضل": « ليس علماً تحليلياً على نمط الرياضيات البحت، ولا ينبغي أن يقع في هذه الدائرة، لأنه علم يحمل في طياته وصفاً للأشخاصِ والفعال والأشياء وأحوالهم "في إطار المجتمع"، ويعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية وجمالية معاً»[4]، أيضاً هناك شروط تفرض على علم الأدب إلى أريد به تحقيق الاهتمام الموضوعي منها اعتماده على المنهج التجريبي.

[1] – صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق، ص 14.

[2] – المرجع نفسه، ص 14.

[3] – نفسه، ص 11.

[4] – نفسه، ص 12.

في مؤلفه "الشفرات" تبرز المحاولة التجريبية بوضوح من خلال ربط التجريب بالأسلوب، حيث قام باستنتاج قوانين للتحليل الأدبي وهذا باعتماده على مقولات كلٍّ من "فاليري وجاكبسون" فالأول مثلاً دعا في طروحاته إلى دراسة الإبداع والتركيب ودور التأمل والمحاكاة والثقافة والوسط من جانب، والإجراءات والأدوات من جانب آخر ثم تنتقل الدراسة إلى عمل الفنان وما يفعله أثناء عملية الكتابة أكثر من الاهتمام بالعمل المكتوب (النص)، أما الباحث الثاني (جاكبسون) فزاوج بين الشعرية والأسلوبية فقامت شعريته على البحث عن ما يميّز العمل اللغوي والأدبي عن غيره من الفنون الأخرى، أي البحث عن أدبية الأدب، ويظهر هذا التأثر عند "فضل" لقوله: « ما الذي جعل من نصٍّ لغوي عملاً أدبياً»[1]. وقد وظّف هذه القضايا لدراسة النصوص الأدبية العربية باعتبارها معبرة عن الفكر العربي وهدفه في ذلك الوصول إلى نحو الشّعر، فيقول: «إنّ دراسة الأسلوبية الحديثة، خاصة عندما ترتكز في لغة الأدب، وتنحو إلى اكتشافِ قوانينه بطريقة تجريبية لا معيارية، تستأنف هذا النشاط لمنطق الفكر اللغوي على أساس جديد يتمثل بأمرين:

الأول: تطوير مفهوم نظرية اللغة وعلاقتها بالواقع الحضاري ودورها في الصياغة الجدلية للعقل العربي...

الثاني: الاعتماد على المنهج التجريبي العلمي في بناء الوقائع واستخلاص النتائج بالبحوث النصية المنتظمة على محاور آنية وزمنية، والمتراكمة في نتائجها حتى تؤدي إلى القفزات النّوعية، في المحاولة للوصول إلى "نحو الشعر" لا يختلط بنحو اللغة وإن انبثق منه، ولا يرجع إلى "شعرية النحو" كما كان الأمر لدينا قديما»[2].

لتحقيق الدمج بين الأسلوبية والشعرية من حيث العناصر يعتمد ما يلي:

- الشخص أو الفاعل المسند إليه سواء كان ظاهراً أو مضمراً.

[1] – ينظر: صلاح فضل، شفرات النص، المرجع السابق، ص 76.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 75- 76.

- عمليات الإسناد وزمانه وما تتم به من فعلٍ أو وصف.
- حالة الإسناد الخبرية أو الإنشائية.

ويشترط في هذه المستويات أن تدرس مجتمعة لكي تبرز الظاهرة، وهي تقوم بدورها في خلق الدلالة الشعرية[1]. يعتمد "فضل" أيضا في مرجعياته على نظرية العامل أو الفاعل (Actant) والتي تلعب دوراً بارزاً ومهماً في بنية السرد العميقة. ولكن "فضل" يقرن مفهوم الفاعل بالنحو والبلاغة العربية، فيقارب مع مفهوم "المضمر" أو "الضمير" و"الاسم الظاهر" في النّحو، وذكر بعض الفنون البلاغية مثل "الالتفات" و"التجريد" ثم يبحث عن الوظيفة الجمالية للفاعل[2]. فيعمل على رصد تحوّل الخطاب من المتكلّم إلى الغائب أو العكس، وقد عمل على تطبيق هذه المفاهيم على إحدى قصائد "البياتي" وهي قصيدة (النور يأتي من غرناطة) نقدم هذا المقطع: « أتكوّر طفلاً كي أولد في قطراتِ المطرِ المتساقطِ فوق الصحراء العربية، لكن الريح الشرقية تلوي عنقي، فأعود إلى غار (حراء) يتيما يخطفني نسر، يلقي بي تحت سماء أخرى، أتكور ثانية، لكني لا أولد أيضا، أتخطّى الوضع البشري، أدور وحيداً حول الله وحول منازله في الأرض، يلاحقني صوت كمانٍ يعزف في الليل عليه مئات العشاق المسكونين بنارِ الميلاد، أحاول أن أتوقف عند الوترِ المرتجفِ المقطوع، ولكن الموسيقى تجرفني، أصرخ عند الذروة، إيقاع مصحوب ببكاءٍ إنساني، يندفع الآن ويخبو، موسيقى أعمى ينزف فوق الأوتار دماً، يرفع مثلي يده في صمت فراغ الأشياء، ويبحث عن شيء ضاع، يدور وحيداً حول الله، بصوتِ فمي أو مي يصرخ، تحمله الذروة نحو قرار الموجة، يبكي تحت سماء بلاد أخرى، لكن الأوتار، تظلّ تلاحقني في صمت فراغ القاعة. من منّا يولد في هذي الصحراء الآن»[3]. لتحليل هذا المقطع يستبدل "فضل" نظرية الفاعل بالضمير النحوي ليقف على مستويات التشفير والترميز، فيبدأ

[1] – صلاح فضل، شفرات النص، المرجع السابق، ص 77.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 7– 8.

[3] – عبد الوهاب البياتي، مملكة السنبلة، دار العودة، بيروت، 1979، "قصيدة النور يأتي من غرناطة"، ص 7.

بتتبع ضمائر النّص من مفهوم المضمر النحوي إلى دائرة الفاعل إذ تجتمع ضمائر كثيرة، ومعها بعض الأسماء التي تدل على الغائب وعن الفواعل في هذا النص يحدّدها كالتالي:

- الشاعر المتكوّر.
- الموسيقي الأعمى (فاعلان: الشاعر والموسيقى).
- رجل في سفرٍ يتأرجح وهو يتوج امرأة بضفائرها.
- يبدأ "فضل" بتجميع الفواعل الثلاثة ليؤدي وظيفة واحدة[1].

ومن بين المسائل المهمة أيضاً في رؤية "صلاح فضل"، ما عرضه في تحليل قصيدة "أحمد بخيت" الذي أعجب بشعريته كثيراً، حيث رأى في شعره التزامه بالأصولِ العربية خاصة على مستوى اللغة والإيقاع فيقول في هذا الصدد: « يستأنف هذا الشاب الموعود مسيرة الشعر المكثف الجميل التي أوشكت أن تتوقف نتيجة لثرثرة عشرات الكتاب النثريين، ممن انقطعت صلتهم بنسق اللغة العربية ورحيقِ شعريتها الرائقة، وفتنوا بلوعةِ التجريب المستمرِ في الاتجاه المعاكسِ الناقصِ لغزلِ الإبداعاتِ السابقةِ»[2]. هنا يتخلى "فضل" عن المنهج التجريبي، ومضوع الحداثة الشعرية، ويهتم بالإيقاع والمعنى، ويقدم إثر ذلك بعضَ الشواهد الشعرية التي تبرز دور الإيقاع والذاكرة المثقلة بروح الأسلاف كقوله:

سأخرج من حرير العاشقاتِ

ومن ذهبِ

يخون معلقاتي

أجلْ

لي صاحب يبكي

[1] – صلاح فضل، شفرات النص، المرجع السابق، ص 10.

[2] – صلاح فضل، تحولات الشعرية العربية، المرجع السابق، ص 194.

فأبكي

ولي طلل، يليق بمفرداتي.

***

ولي لغتان: فصحى انجبتني

ودارجة سأمنحها رفاتي

ولي زهو "المنخّل" حين يفضي

بأسرارِ البروقِ

إلى الحصاةِ

ولي

شرفُ الصعود إلى الغيومِ

تقطّرني... على "خدر الفتاةِ".

يعتمد الشاعر في مقطوعته هذه توظيف الشواهد التاريخية العربية القريبة من القارئ العربي، ويوظف كذلك الأسطورة، ويعمل على تحوير القصص الواردة في الشعر أو الأخبار، ويوظف العقائد كذلك بما يتناسب على العصر الحديث.

ينتقل "فضل" إلى عرضِ مقاطع أخرى تتميز بالطابع الموسيقي الغنائي، وأيضاً ميزة أخرى في شعر "بخيت" هي التصوير الواقعي، وهذا بتوظيف تقنية الثقافة البصرية والتي يغلبها على التعبير المباشر، وبالتالي يستطيع الشاعر الجمع بين صور ومشاهد الحرمان واللمسة الوجدانية الغنائية كقوله:

رأيتُ شجارَ أرملةٍ

تغالط بائع الألبانِ

وثقب ردائها المبتَلِّ

يجلدُ

جارها الشّهوانِ

وطفلاً عاريَ الفخذينِ

يحبو نحوها

بأمانٍ.

يعترف "فضل" للشاعر "احمد بخيت" بالخبرة اللغوية العالية، ويعتبرها الملمح الأساسَ لشعريته، وكذلك الإيقاع الذي يرى فيه أنه مستمدٌ من إيقاع الشّعر العمودي، وأيضاً ميزة أخرى هي استعماله لبحر الوافر، وهو بحر إيقاعي بامتياز، إضافة إلى أنه يمكننا من كتابة الأبيات على الشكل العمودي:

سأخرج من حرير العاشقات ومن ذهب يخون معلقاتي

أجلْ لي صاحب يبكي فأبكي ولي طلل يليق بمفرداتي

ولي لغتان: فصحى أنجبتني ودارجة سأمنحها رفاتي

ولي زهو "المنخّل" حين يفضي بأسرار البروقِ إلى الحصاةِ

ولي شوق الصعود إلى الغيوم تقطرني... على "خدر الفتاة".

في هذه الأبيات تتفق القوافي وتنتظم الأوزان على بحر الوافرِ:

مفاعلتن مفاعلتن مفاعل مفاعلتن مفاعلتن مفاعل

في الأخير ما يستخلص حول شعرية "صلاح فضل" أنها امتداد لمشاريع الرعيل الأول ممّن سبقوه، حيث وقفوا عند تاريخ النصوص ومرجعياتها، وحياة الكتّاب، وبهذا فإنّ مساهماته تدخل ضمن المساعي المهمة التي عملت على تحديد المفاهيم الشعرية أو بالأحرى درجات الشعرية العربية ومساراتها وتحولاتها، والقارئ لمشروعه يقف على استنتاجات مهمة تميَّز بها الناقد منها:

- أنّه انطلق في تحديده حول الشعر العربي الحديث قيامه على عنصرين مهمين (التعبير والتوصيل).

- جمع في قراءته بين البحث اللغوي والقراءة النصيّة التي تقوم على جمالية التلقي.
- اعتباره للتعبير ظاهرة ميتافيزيقية وربطه للتوصيل بالقراءة.
- حدّد درجة الشعرية انطلاقا من العلاقة الموجودة بين الإيقاع والنّحوِ والانحراف.
- الحداثة الشعرية خلقت فجوةً وقطيعة لدى القراء لأنّها أتت بوتيرة سريعة.
- الحداثة لم تؤدي واجبها ووظائفها على أكملِ وجهٍ سواء اجتماعياً أو تربوياً.
- اهتمت الحداثة بتجديد اللّغة، وحصر التأمل والمواقفِ.
- تركت الحداثة عمود الشعر ولم تستطع أن تكونَ بديلاً له، ما أوصل إلى التخلّي عن الموسيقى والدلالةِ، وهما عنصران مهمانِ في الشعرية العربية.
- يرى في القرن العشرين عصراً ذهبياً ثانياًَ للشعر العربي، في حين أنّ أسبابَ عزلته عن العالمية، هي في الحقيقة عزلةُ اللغة العربية، وأيضاً صعوبة الترجمة[1].

4-الشعرية المنهاجية (محمد مفتاح):

تضم مؤلفات "محمد مفتاح" نحو مناهج متعددة من العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية ومناهج العلم وظائف الأعضاء والتشريح والفلسفة والمنطق والرياضيات والموسيقى، وهذا واضح جليّ في مختلف مؤلفاته[2]، لكن ما وقع عليه اختيارنا مؤلفه (مفاهيم موسعة لنظرية شعرية) (2010) الذي كان له اهتمام واسع في الوسطِ الثقافي والنقدي الأدبي، وهذا نظراً لما تضمنّه من عرض نظري شامل حول "الكون" والشعر، وقد طرح ثلاث محاور مهمة هي: (اللغة- الموسيقى- الحركة)، ويتضمن هذا المؤلف تجربة صاحبه الطويلة في مجال الدراسات الأدبية والمعرفية، ويعترف الناقد نفسه بأنّ دراساته

[1] - ينظر: صلاح فضل، أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع السابق، ص ص 15- 16.

[2] - ينظر: محمد مفتاح، التلقي والتأويل - مقاربة نسقية-، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001. وأيضاً: تحليل الخطاب الشعري - إستراتيجية التناص-، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005.

السابقة كانت قاصرة في إحاطتها بالشعر، خاصة في جانبها التطبيقي، والسبب الأول في ذلك هو استشهاده بالنصوص الشعرية الحديثة[1].

يقدم "مفتاح" نظريته الموسعة للشعر، استجابةً منه للتوسع الذي يعتري تلقّي الشعر، والذي بدورِه أدّى إلى توسيع الرؤية في تلقي الشعر والشاعر، فهو يرى في دور الشاعر حين إنشاء القصيدة أنه يصير مغنياً وممثلاً ومسرحياً، وتبريره في ذلك أنّ الشعر مسرح إذا حضر المتلقي، والشعر شريطٌ إذا شاهد المتلقي والشعر موسيقى غنائية أمام جمهورٍ متحمسٍ، والشعر تشكيل ورسم وهندسة ونحت حينما يكون مسطوراً على الصفحة أو منقوشاً على البناء أو مرقوماً على الثياب والأنسجة[2]. ترجمة هذا الكلام أنّ "مفتاح" يضع الشعر والشاعر في خانة واحدة، ويبقي على الجمهور في خانة أخرى، فالشاعر هو من يحدّد نوعية الجنس الذي سيكون عليه شعره إما غناءاً أو مسرحاً أو رسماًً وهندسةً أو نحتاً.

يطرح هذا التصور قضية مهمة حول تلقي الشعر عن طريق الذوق أو الحواس، فمثلا هل يختلف التلقي بالبصر عن التلقي بالسمع؟، يطرح المؤلف في الجزء الأول من كتابه مفاهيم حول "السمع والبصر" وينادي بضرورة توحيد الكون بالانسجام والانتظام لقوله: « لا يحتاج الباحث إلى توكيد أنّ الحواس الخمس هي وسائل الإدراك، وأنّ لها دوراً أساسياً في وجود الكائنات الحية بصفةٍ عامة، والكائنات البشرية بصفة خاصة، على أن حديثنا سيهتمّ، أساساً، بحاستين البصر والسمع، معتمدين على بعضِ النتائج التي توصل إليها الباحثون في تخصصات علمية مختلفة، ولا سيما من اهتمّ منهم بالدماغ الإنساني، وبالنسقِ العصبي وأغلب أولئك الباحثين هم من الأطباء، أو من الفيزيائيين والكيميائيين، والرياضيين، أو فلاسفة الذهن، أو علماء النفس...»[3].

[1] – ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية: اللغة– الموسيقى– الحركة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2010، ج1: مبادئ ومسارات، ص 13.

[2] – المرجع نفسه، ص ص 19– 20.

[3] – نفسه ، ص 23.

يؤكد "مفتاح" أيضاً أن أيّ دراسة دقيقة للشعر لا تتمّ إلاّ بالاستناد على العلوم الطبية والرياضية ووظائف الأعضاء وعلم التشريح وغيرها، هذا ما جعل الباحث يأتي بمصطلحاتٍ جديدة لم تستعمل في النّقد العربي[1]، فمثلاً شرحه لتفاصيل جسد الإنسان ابتداءاً بالدماغ ومكوناته وكيفية تفاعلها مع الموسيقى واللغة، كما يفصل في شرح مكونات الأذن والأعصاب، كل هذا التفصيل يكاد يقودنا إلى تصنيف الكتاب بعيداً عن دائرة النقد وإدخاله دائرة الطب أو البيولوجيا، أو حتى الفيزياء وذلك لأنّ الباحث يناقش سحر الأعداد والأشكال برموزه ودلالاته، ويوظف أثناء مناقشته المصطلحات الصوفية. يعتمد أيضاً على تلك الأطروحات التي تعتمد الأدوات الاصطلاحية والمنهاجية التي ضمنها قدماء المغاربة تصانيفهم كـ"ابن خلدون" في (المقدمة)، وأيضاً الفلاسفة المتصوفون مثل: "ابن عربي، ولسان الدين بن الخطيب" في كتابه "روضة التعريف بالحب الشريف)، وكذلك اعتمد على أفكار "ابن سينا وابن رشد وابن طفيل"، فـ"مفتاح" يقوم بتحديث الأطروحات الفلسفية والصوفية القديمة التي تضمنت مفاهيم حول (النفس والبدن والأفلاك والروحانيات) ويطرحها مرة أخرى بصيغةٍ علمية أدبية، ويطلق على هذا الطرح تسمية التأويل الأدبي.

يعتمد "الباحث" أيضا في إخراج مؤلّفه على ترجمة كتبٍ قام بتلخيصها وبسط الأفكار التي تضمنتها ومن بين هذه الكتب:

- كتاب الموسيقى لأريستيد كانتليان: شرح فيه صاحبه نظرية الأعداد والأشكال ورموزها، فالواحد يرمز إلى الله الضامن لانسجام الكون، والاثنان رمز للازدواج والتوالد والتزاوج...[2]
- المعجم المفصل للنظرية اللغوية (جزءان): من تأليف "غريماس" و"ج. كورتيس" ويشمل مدخل المنهاجية والإشكال، وهو عرض ونقد للمربع السيميائي، الذي يحدده بمنطق الجهات الأربع كما المنطق الأرسطي[3].

[1] – محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، المرجع السابق، ص 15.

[2] – المرجع نفسه، ص 16 وما بعدها.

[3] – نفسه، ص 51 وما بعدها.

- النظرية التوليدية للموسيقى التوافقية: ألفه كلّ من "فريدلير ديهل" و"راي جاكوندوف"، تطبق هذه النظرية على اللغة والعروض وتوافقهما مع الغرض والمعنى، وهنا يوظف "مفتاح" أفكار "القارطاجني" في الفهم والتطبيق.[1]
- التعبير الإيقاعي في الشعر الانجليزي: لصاحبه "ريتشارد كارتون" وهذا المؤلف فيه تداخل مع النظرية التوافقية[2].
- يستعمل مجموعة أخرى من كتب الطب والتشريح وفلسفة الذهن وقد فرقها في أجزاء كتابه الثلاثة.
- تلخيص نظريات عديدة في الرياضيات والفيزياء أهمها نظرية الكارثة (théorie de la catastrophe)، وأيضا نظريات الحركة والصوتيات وغيرها. واعتمد كذلك آرائه التي قدمها في مؤلفاته السابقة والتي ضمّنها رؤى غربية لقوله: « إنّ ما نفتقده في العالم العربي الإسلامي نعثر عليه في العالم الغربي الذي أنجز باحثوه أعمالاً كثيرة حول المسألة (تمازج اللغة والموسيقى والشعر)»[3].

يجتهد "مفتاح" في إبراز حقيقة العناصر المؤلفة للكون بالانتظام والانسجام، مع أنه يحافظ على خصوصية كل ثقافة لوحدها، وهذا من أجل بيان الخصوصية المغاربية التي يرجع فكرها إلى الثقافة اليونانية، فهو يعرض عدة آراء تعتقد بانتظام الكون من لدن حكيم عليم، وهذه الفكرة قد شغلت الكثير من الفلاسفة والمتصوفين وعلماء الكلام، وبالتالي فإنه يوظفها في الشعر وذلك لاعتباره الشعر منظماً للكون ومدبّراً له بطريقته الخاصة التي تسمح بها اللغة[4].

[1] – ينظر: محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج2، المرجع السابق، ص 83.

[2] – المرجع نفسه، ص 51 وما بعدها.

[3] – ينظر :المرجع نفسه، ص 41.

[4] – نفسه، ج1، ص ص 141- 142.

إضافة لدراسة أجزاء الدماغ ووظائفه وطريقة اشتغال الحواس والأعصاب وتقسيمات الذاكرة فيذكر أنساقا هي: النسق السمعي والبصري والذكري، ويعرض أيضاً فكرة التآلف بين العناصر الطبيعية: النار والهواء والماء والتراب، وبهذا ينتقل إلى الفلسفة المتصوفة التي تعطي الوجود الموحد والحلول الذي يسميه "الانسلاخ" الذي يعني تقديم الحلول من طرف الإنسان. يقترح "مفتاح" من خلال ربط المفاهيم القديمة والحديثة ما يسميه "الصوفية العلمانية" التي تقوم على العقل والعلم والحواس، وكذلك اعتمادها على الرّموز والأعداد، والإيقاع والموسيقى.

خواص منهجه عامة هي:

- قيام نظرية على أنقاض نظريات مختلفة في فلسفة العقل والعلم وفلسفة الحواس التجريبية، الفلسفة الإسلامية خاصة مسألة التوحيد والفيض الإلاهي والتصوف.
- اقتراحه للموسيقى كرابط بين هذه الفلسفات لأنها تتوفر على الروحانية والعقلانية، كما أن الموسيقى تلتقي مع الرياضيات والفيثاغورية والفلك.
- مفهوم الانسلاخ عند "مفتاح" يتمثل في "الاستعارة والتشبيه والرمز"، وذلك يقول: فلان بعوضة أو نخلة خاوية على عروشها، أو يقال: تنخل وتبعّض، فهذه الصفات يمكن أن تحمل ذات واحدة[1]، كلها تعابير صحيحة تدل على إبداعية الشاعر اللغوية وانسلاخه من الواقع.

يعتمد "مفتاح" كذلك على ترجمة كتب الإغريق والهند، فعمل على أسلمة النظريات الغربية وتوظيف مصطلحاتها مثل: نظرية الوحدة (Monogenesis) التي عمل بها اللسانيون أصحاب الرؤية المثالية، وأصحاب النظرية المارية (Marism) التي أنشأها اللساني السوفياتي "نيكولاي ياكوفلينتش مار" (1864- 1934) الذي يعتقد بوحدة اللغة البشرية، أي أنها نشأت من لغة واحدة، كما يضيف أن البشر كانوا يعبرون عن طريق الحركات الجسدية، أما الكلمات الأولى فشملت

[1] – محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج1، المرجع السابق، ص 116.

التركيبات الصوتية (سال sal، بير ber، جون jon، روش roch) التي مثلت الأساس الذي خلقت منه جميع اللغات العالمية بالتبادل.

يوظف "مفتاح" هذه المقولات بمطابقته للموسيقى والشعر بمصطلح (الشعـ- سيقى) وبين تفعيلاته وعروضه على سلم موسيقى (دو- ري- مي- فا- صول- لا- سي- دو)، وهنا يبرز اعتماده على اللسانيات الصوتية.

نظرية أخرى يعتمدها هي النظرية الكارثية في الفيزياء الرياضية جاء بها الفيلسوف الفرنسي "رينيه توم" (1923- 2002)، والتي كانت مزدهرة في السبعينيات والثمانينيات، وما تميزت به هذه النظرية هي دور الرياضيات في معارف الناس وحياتهم، وبالتالي فقد رأى صاحبها قربها من الشعر، ومعنى قوله (كارثة) أنها منطقة محددة على السطح تمثل تصرف منظومة معينة حيث لا يمكن التنبؤ بالمنظومة عند دخولها إلى هذه المنطقة.

طبّق "مفتاح" نظرية الكارثة على النص الشعري ليستفيد منها في التحليل لقوله: « وإذا ما استحضرنا أوجه العلاقة بين القوانين الفيزيائية والقوانين اللغوية، فإن هناك شروطاً كافيةً منطقيا لتعليل الارتباط بينهما، وللتعبير عن اللغة في مصطلحات الفيزياء والبيولوجيا، إذ هناك زمن قوة وحدة وتردد في اللغة أيضاً. في ضوء هذا سنقترح علاقة بين النّصِ والفيزياء، وخصوصاً نظرية الكوارث، وبينه وبين البيولوجيا، وخصوصاً علم الخلايا»[1]. بناءاً على ذلك عالج نصوصاً عدة على مستويات (الإيقاعي- الدلالي) مثلا تحليله لإحدى قصائد الشاعر المغربي "محمد بنيس" باعتماد نظرية انتظام الكون وتناغمه، إضافة إلى أنها ترى العالم سلماً ذا درجات أدناها الجماد والنبات والحيوان وأوسطها الكواكب والأفلاك، وأعلاها الروحانيات والألوهية، أمّا عن القصيدة المدروسة يرى "مفتاح" أن فيها تجسيد للانتظام والانسجام الكوني بين الجماد والحيوان والأفلاك، يقول الشاعر "محمد بنيس"[2]:

[1] – محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، ج1، المرجع السابق، ص 58.

[2] – المرجع نفسه، ج1، ص ص 132- 133.

بين الأحجار

رأيت الكلمات تفتّش عن

مخبئها

كانت تزحف

كانت

تُصدر أصواتاً

تنكسر شيئاً فشيئاً في

جوفِ

العتماتِ

تلك الأصوات مزيج

من رنات ومواويل انشرحت

في غارٍ

جال بنفسي

أن أتخيل نافذةً

تترقب سيدة لن تتأخر عن رؤية

شمس تلعب قرب أصابعها

أحجار

ينعشها عري

الضحكات.

يرى الباحث أن القصيدة فيها جماد: (الأحجار)، وحيوان (الثعبان الباحث عن مخبأ والزواحف، والغيران...)، وأيضاً الشمس والعتمة، فالقصيدة تعكس مبادئاً متعددة كمبدأ الحياة

والاتصال والوحدة، فكل شيء متشابه، وهنا أيضاً حدثت إبدالات الأحجار والكلمات، والأشعار والبشر: الأحجار هي الكلمات، والأشعار هي الأحجار، والأحجار هي البشر، والعين هي الأذن، والأذن هي الذاكرة، والأغصان هي الأمواج، والأمواج هي الأصوات[1]. يذكر "مفتاح" الثعبان مع أن الشاعر لم يذكر ذلك في قصيدته، وأيضا ذكر الأشعار والبشر والعين والأذن... وهو يفترض وجود هذه الأشياء من خلال الألفاظ وتعدد رمزياتها ومبدأ التشابه.

ينتقل "مفتاح" إلى التحليل الإيقاعي والعروضي من خلال قصيدةٍ لشاعر مغربي آخر هو "أحمد المجاطي"، التي يرى أنها تتكون من بحورٍ مختلطةٍ، كما يركّز على مفهوم النواة الإيقاعية والتي تتكون عنده من خمس تفعيلات هي (مستفعلن، فعولن، مفاعلتن، متفاعلن، فاعلاتن)، وهو لا يعترف بالزحافات والعلل، بل يقوم باستبدالها بتفعيلات صرفية ذات أوزان عربية، وتبريره في ذلك أنّ الشعر العربي ابتدأ بالبحور المختلطة، وأنّ الإيقاع المختلط هو فطرة بشرية[2]، أمّا عن الانتقال من التفعيلات الإيقاعية إلى التفعيلات الصرفية، يشبه ذلك بـ"التناسب" فحال التفعيلات كحال النارِ والهواءِ والماءِ والترابِ.

يقول الشاعر:

الكلمةُ الصغيره

تقال

أو تُخطّ

فوق الماءِ

تمشي بها الرّياحُ

أو تبثّها الرّمالُ

[1] – محمد مفتاح، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية، المرجع السابق، ص 133.

[2] – المرجع نفسه، ص 166 وما بعدها.

في الصّحراءِ

تولد

أو تكون

أو تصوغها

والضوضاءُ

الكلمة الصغيره

يقطّع "مفتاح" القصيدة مستعملاً التفعيلات الآتية:

مستفعلن فعولن مفاعلن مفاعلن مفعول

مستفعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفعول

مفتعلن مفتعلن مفاعلن مفاعلن مفتعلن مفعول

مستفعلن فعولن...[1]

يرى أن القصيدة أسست على بحور مختلطة، والتفعيلات لا يعتريها زحافات ولا علل.

إنّ القارئ لمشروع "محمد مفتاح" ينبغي له أن يستحضر حديثه عن المرجعيات الثقافية للموروث المغربي وأيضاً للحداثة المغاربية المعاصرة، فهو يؤكد أن المدرسة البلاغية المغاربية تنتمي إلى التراث الإغريقي والروماني حيث يقول في هذا الشأن: « استثمرت هذه المدرسة الأصول المنطقية الرياضية والآراء الفلسفية، أو الحكمية، لإنشاء علم كليٍّ، هو البلاغة، الآراء الفلسفية هي الذرية، والاستقلالية، وحقيقة المطابقة، والأصول المنطقية هي نظريات التحديد، والتجنيس، والتقابلات، والتدرجات، والتقسيمات، والأصول الرياضية هي نظرية النسبة، والتناسب العددي والهندسي، بخواصها وأغراضها، والأصول الموسيقية هي التوليف، والوضع والمقدار... إلى جانب علم الطب

[1] – محمد مفتاح، مفاهيم شعرية، المرجع السابق، ص ص 198- 199.

والطبيعة. وقد وظفت هذه العلوم في خدمة مهام علمية معروفة، ورؤيا للعالم كانت سائدة في العصور القديمة والوسيطة ! تلك الرؤيا هي تناسب الكون، وانتظام أجزائه...»[1].

فمثلاً يؤكد "مفتاح" على اعتماد "حازم القارطاجني" نظرية الأقدام الموروثة عن التقاليد الموسيقية الإغريقية والرومانية، ويرى أن ما شوش على "القارطاجنبي" فكرة التناسب الهندسي هي اللغة التي استقاها من (الخيمة) أي اعتماده مصطلحات العروض التي جاء بها "الخليل بن أحمد الفراهيدي".

تقوم ثقافة "مفتاح" المعاصرة على ثلاث مراحل مهمة من مراحل تطوّر الموسيقى/ الشعر في العالم الغربي هي:

- مرحلة هيمنة التراث الإغريقي الروماني.
- مرحلة انبثاق الأسلوب التوافقي الكلاسيكي.
- مرحلة الاجتهادات الثورية اللاتوافقية التي حدثت على يد (غوستاف ماهلر- ريتشارد شتراوس- ديبوسي).

أيضا من خصائص ثقافته اعتبار المرجعية الأساسية لثقافة العرب مستمدة من الإنتاج الغربي سواء القديمة منها والحديثة.

إنّ ما يقدمه الناقد "محمد مفتاح" من إضافات للشعرية العربية جدير بالاهتمام فمفاهيمه حول "الشعرية" اتّصفت بالاتساع والشمولية، كما أنها تثير اهتمام القارئ العربي وانشغالاته لما تحمله من تنوع معرفيّ يخدم موضوع الشعرية، فقد عمل على تتبع النظريات والعلوم ومقاربتها مع شعرنا العربي المعاصر. إضافة إلى قيامه بتجميع العلوم المعرفية وتوحيدها برؤية شعرية حاول من خلالها الكشف عن مكامن الشعر العربي المعاصر.

[1] – محمد مفتاح، مفاهيم شعرية، ج1، المرجع السابق، ص 212.

5-شعرية التعادل والترابط (سامي سويدان):

يتحدث الناقد "سامي سويدان" في مناسبات مختلفة عن وجهة نظرِهِ اتجاه الشعرية العربية، سواء كان الطرح نظرياً[1]، أو تطبيقياً[2]، وهذا بارز في العديد من مؤلفاته العلمية التي اهتمت بهذا المجال.

ومن ضمن ما يقدمه، تأكيده على أن هناك عوامل خارجية تؤثر في تشكيل التصورات الخاصة بالشعرية، فهو يعدها - أي العوامل- بمثابة الشروط التي تحدد نوع الإبداع أو نمطه، كما أنّ "سويدان" يشير إلى تمثل هذه العوامل في النظم السياسية والاجتماعية العامة المسيطرة، أيضا الوضع الثقافي الإجمالي، والمعطى الفني الأدبي، ويضيف أيضا أنّ الشعرية قائمة في النص الإبداعي لا خارجه، كما أنها في الأصل علمٌ يبحث في الأصول المعرفية والمقومات التي تقوم عليها النصوص، والأعمال الأدبية والإبداعية من حيث اللغة.

تعتبر الشعرية من العلوم اللسانية التي تعتبر اللغة الفنية موضوعاً لها، لتحديدِ المكونات والعناصر التي تحقق جمالية النّص، كما ينبغي للشعرية أيضاً أن تراعي تنوع الأساليب والصيغ داخل المنتوج الأدبي.

يؤكد "سويدان" على مدى صعوبة تقديم تصورٍ عام للشعرية العربية، وهذا راجع إلى التنوع الكبير الذي تتصف به الإبداعات العربية شعراً ونثراً[3].

فالشعر مثلاً يتضمن أنواعاً مختلفة (الغنائي/ الملحمي/ التمثيلي/ القصصي)، والنثر أيضا فيه (القصصي والمسرحي)

---

[1] - سامي سويدان، النقد العربي الحديث والنص الأدبي/ قضايا وإشكاليات ورهانات في الفكر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 2000.

[2] - سامي سويدان، في النص الشعري/ مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

أيضا مؤلفه: في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

[3] - سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص ص 238- 239.

هذا التنوع فيه اختلافات كثيرة في المكونات والتراكيب، فلكل نوع إبداعي اهتماماته الخاصة، فلا نستطيع أن نقدم رؤية موحدة، فما يناسب جنساً لا يناسب الآخر، فدراسة الإيقاع باعتباره عنصراً أساسياً في شعرية القصيدة العربية، لا يناسب القصة والرواية، التي لا تتوفر على هذا العنصر (الإيقاع). وكذلك الاهتمام بالعنصر الراوي في الأعمال السردية هو غائب عن الأعمال الشعرية.

يقترح "سويدان" الأسس والقواعد لشعرية عربية تهتم بالجمالية والفنية للغة العربية، وذلك من خلالِ دراسةِ الشعر الغنائي أو الذاتي، وأيضا دراسة النثر القصصي والروائي.

1/ المكونات الداخلية: يقصد بها الأنواع والعناصر والأجزاء[1].

أ. الاعتناء بمعطيات الظاهرة الإبداعية لا بشروطها، يساعد على تحديد القواعد التي تشكل الشعرية.

الإبداع الفني ينتمي إلى نوعٍ فني خاص من ميادين التعبير، هذا بدوره يحدد تمايزاً للعمل الأدبي، ينبغي للشعرية أن تأخذه بعين الاعتبار، واختلاف هذه الأنواع الأدبية من شعر إلى رواية، يحتم اختلاف الركائز الشعرية من نوع أدبي لآخر. فالباحث في مجال الشعرية يلتزم البحث عن جمالية التعبير سواء في قصيدة لـ"امرئ القيس" أو رواية لـ "نجيب محفوظ" بالطريقة نفسها.

ب. انتماء العمل الإبداعي إلى محددٍ يعطيه مكونات ومقوماتٍ تميز هذا الانتماء، أيضا تضافر هذه المقومات والتحامها يعطي للعمل قيمته الجمالي أو الشعرية.

يضيف "سويدان" أن الاختلاف لا يكون في النوع الأدبي فقط، بل الاختلاف يكون في طريقة التحام الصيغ وتضافرها. فمكونات الشعر الغنائي مثلاً هي الإيقاع والأسلوب والدلالة والتركيب، وهي مختلفة عن مكونات النثر القصصي والروائي، التي ترتكز على التخييل ونمط السردِ والإخبار ولغة الأداء والتعبير[2].

[1] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 240.

[2] – المرجع نفسه، ص 241.

فانحصار العناصر الأولي حسب رأي الباحث "سويدان" في الشعر الغنائي يحقق مبدأ (التعادل والتكافؤ) الذي يتواجد في محور الاستبدال (الانتقاء)، أو كما يسميه أيضاً بـ (المحور التنسيقي). أما تضافر العناصر في الثانية (النثر القصصي) يهدف إلى تحقيق مبدأ الترابط (التماسك)، وهذا الأخير يحكم النظام النحوي أو التركيب الذي يتضح في متتاليات السرد والأحداث المتتالية.

ج. يقول "سويدان" عن العناصر التكوينية (الكبرى) أنها ليست بسيطة في تكوينها لأنها مركبة من عناصر (صغرى)، فمثلا يرى (الإيقاع) عنصراً تكوينياً مركبا من عدة أجزاء غير الوزن والقافية والتصويت، كما السرد مركب من راوٍ ومروي، كل هذا يدعو إلى دراسةِ اللغة في بنيتها التركيبية وعلاقاتها بالبنوية، لأن هذه العناصر المكونة للتركيب اللغوي لا تتواجد بشكل عشوائي، ولهذا فيظهر بعضها رئيسياً والبعض الآخر ثانوياً، وهذا يعود إلى أهميتها أي العناصر داخل اللغة، ومثال دراسته ما يقدمه الباحث حول شعر "أحمد شوقي" الذي يعطي انطباعاً حول شعره، فيقول بانتصار الإيقاع على العناصر الأخرى، أما دراسته لشعر "أدونيس" فيقول بانتصار العنصر الأسلوبي بما يقدمه من بيان وبديع وتصوير، وكذلك نفس العنصر يراه مسيطراً على شعر "خليل حاوي"[1]، في حين يغيب عن شعره التشبيه، ويحضر الرمز. أما دراساته السردية فمثلاً درس أعمال الروائي "إدوارد الخراط"، فبحث عن العنصر التخييلي، والشخصيات والزمان والمكان[2].

اعتبر "سويدان"الأوزان العروضية والبحور شرطين أساسيين لازما الشعري العربي قروناً متلاحقة حتى القرن العشرين، فلا يمكن قبول شعرٍ خالٍ من هذين العنصرين، ويورد الباحث الشعر الأندلسي استثناءاً، والشعر التعليمي كـ"ألفية ابن مالك"، يذكر كذلك اعتماد اللغة العربية الفصحى

[1] – سامي سويدان، جسور الحداثة المعلقة/ من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997، ص 55 وما بعدها.

[2] – سامي سويدان، المتاهة والتمويه في الرواية العربية/ المثقف والمدنية، السلطة والراوي، دار الآداب، ط1، 2006، ص 165 وما بعدها.

في النثر القصصي من الشروط الضرورية عند العرب، فمثلا لم ينظر إلى (ألف ليلة وليلة) واعتبرت من الأعمال الشعبية حتى القرن العشرين. وأيضا يذكر مسألة "الغموض" الذي يراه البعض من الظواهر السلبية التي اتصف بها الشعر العربي الحديث[1]. وجود الجنس في بعض الأعمال الأدبية يشوهها مثل: "ألف ليلة"، وأيضا (أولاد حارتنا) لـ"نجيب محفوظ"، وكذلك (آيات شيطانية) لـ"رشدي لملان".

بالعودة إلى الغموض يؤكد الباحث "سويدان" صلته بالشعرية منذ القدم مثله "أبو تمام" في جوابه الشافي لمنتقديه، وأفضل وجه للغريب هو "المجاز" الذي يمثل بدوره إعجاباً لدى القارئ، أيضا مسألة الغريب هناك من يرجعها إلى "أرسطو" وقد تناول النقاد العرب القدامى هذه القضية بين مؤيد ومعارض كـ(قدامة والآمدي والمرزوقي).

يضيف "سويدان" عن الغموض عند الباحثين المعاصرين، واتصاله بأطروحة "كوهن" (الانحراف)، أيضا مقولة (الفجوة) عند "أبو ديب"، وهذا ما أعطى هذه القضية اهتماماً كبيراً[2]. يذكر أيضاً "التعادل" باعتباره عنصراً مهماً في تحديد شعرية الشعر، فمثلاً المكان يقوم على التناظر، والزمان يقوم على التقارن، فالأطلال تقابل المنازل والحاضر يقابله الماضي، وهذا ما يجعل الاستعارة والتشبيه أكثر المسائل الملائمة.

أما عن الترابط فقد رآه "سويدان" مختصاً بالنثر القصصي كما وضّحنا سابقاً، وعليه فعلاقة المكان هنا تقوم على التجاور، أما علاقة المكان فقائمة على التعاقب، وهنا أيضا ما يناسب هو عنصر المجاز.

يشير الباحث أيضاً لقضية التلقي والأداء في الشعر الغنائي والنثر القصصي، فهي تختلف في كلٍّ منهما، فالشعر يغنّى فيزداد حسناً، وعندما يستعاد فإنه ممتع أكثر، أما القصص فيروى لتظهر روعته، فإذا أنشد فيصبح مضجراً، كما الشعر إذا روي صار مملاً[3].

[1] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 244.

[2] – المرجع نفسه، ص 247.

[3] – نفسه ، ص 249.

تكمن براعة الشعر في تعابيره ووحداته وأبياته، وأيضاً مقاطعه، أما القصص، فالبراعة فيه تتم في الحبكة والبناء والهيكلة. أيضا إمكانية التلخيص للعمل القصصي باستحضار الأحداث المهمة في الحكاية، ولكن هذا الأمر يصعب في العمل الشعري، وقد يكون مستحيلاً، كذلك "التخييل" يعتبره أهم عنصر في القصص، أما الشعر فالأهم فيه هو "الخبر" فمتلقي الشعر يكفيه أن يردده ليظهر إعجابه بإنشاد القصيدة مثلا قول "خليل حاوي":

« **يعبرون الجسر في الصبح خفافاً**

أضلعي امتدت لهم جسراً وطيد

من كهوف الشرق، من مستنقعِ الشرق

إلى الشرق الجديدِ

أضلُعي امتدت لهم جسراً وطيد»[1].

يرى "الباحث" أنه بمجرد استعادة المقطع بالغناء يكفيه ذلك، ولا يكون مجبراً لمعرفة القصيدة التي قيلت فيها هذه الأبيات، كما أنه يمكن تلخيص القصة أو الرواية مع الحفاظ على صورتها الكاملة بالرغم من استعادة مجريات الأحداث والتفاصيل، وهذا التلخيص لا ينقص جزءاً واحداً منها ولا يشوهها، وهذا عكس الشعر الذي يصعب تلخيصه[2].

ينتقل "سويدان" لذكر ركيزة أخرى مهمة من ركائز الإبداع الشعري والقصصي هي "التمثيل" الذي يتخلص في (الاستعارة) والتشبيهات، والغرض منه بيان المطلوب، وأداء للموضوع في الشعر، أما في القصصِ فيتغير التشبيه تعبيراً عن التحولات والانتقال والاختلاف (من وضع لآخر). في الشعر يكون التماثل بضم المختلف مع المغاير، وارتباط الشعر بالغناء يقوم على قاعدة السماع والطرب، والرواية تكون بالتصور والتمثل، وتقوم على قاعدة الإثارة والتعجب بالسينما والتلفزيون.

[1] – خليل حاوي، الديوان، دار العودة، بيروت، ط1، 1979، ص ص 138- 139.

[2] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 245.

مسألة أخرى يراها "الباحث" مهمة تتمثل في بروز ظاهرة جديدة في القرن العشرين، ألا وهي حلول الرواية محل الشعر، واحتلالها الصدارة في الإنتاج الأدبي، ويرجع ذلك إلى أسباب خلقتها العلاقات المتشابكة التي فرضتها الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية، وأهمها بروز التيار الرأسمالي والسوق العالمية، وما رافقها من تحولات خاصة تلك التطورات الفكرية والثقافية[1].

لقد كانت طبيعة الشعر جامدة ومحافظة، وثيقة الصلة بالنظم التي سادت قبل الرأسمالية، ولهذا فهو لا يتلاءم مع النظم الرأسمالية الجديدة. أما الرواية فاتصفت بالانفتاح ما جعلها تتوافق مع النظام الرأسمالي لما تضمنه من حرية وتحولٍ وتفرد حيث اعتبرها البعض وليدته، في حين تأثير الرأسمالية على الشعر أدى إلى تراجعه عن الصدارة، لأنه فدق مبدأ التعادل الذي تحكم في تكوينِه لعقودٍ طويلة، وأيضاً من المكونات التي أصابها التغيير الإيقاع حيث ظهر "شعر التفعيلة" أو "قصيدة النثر". أيضاً التغيير شمل النقد الذي انتقل من دراسة الجزئيات المكونة للخطاب اللغوي إلى الدراسة الشمولية للنص[2].

في الأخير وختاماً لمشروع "سويدان" ومقارباته في الشعرية العربية التي خصصها للشعر الغنائي، والنثر القصصي والروائي، نستخلص ثلاث مبادئ متحكمة في مقاربة النصوص هي:

- تحديد البنية العامة للنص.
- تعيين التشكيل البنوي للنص (الهيكل العام الذي ينبني عليه النص).
- الاستناد إلى منهجية متطورة في التحليل النصي، وهي منهجية ثلاثية الأبعاد على ثلاث مستويات[3]:

1) مستوى تفسيري: يهتم بالظاهر النصي، ويحرص على ما يصرحُ به explicite، وضرورة الدقة في وصف الأجزاء المكونة للمادة.

[1] – سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص 256.

[2] – المرجع نفسه، ص 257.

[3] – نفسه، ص ص 258- 259.

2) مستوى تعليلي: يكشف ما يعمل النص على سترِه، أو يلمح، أو يموه له إيضاح المضمر والمتضمن implicite، أي هذا المستوى يخصّ الدلالة الإيحائية (المجاز).

3) مستوى تأويلي: مهمته البحث عن الدلالة غير المقصودة المكبوتة أي الدلالة اللاواعية (لاوعي النص L'inconscient du texte)، وتكوينه وآليات اشتغاله.

الفصل الرابع

الدراسة التطبيقية

الفصل الرابع: الدراسة التطبيقية

أولا–شعرية التوازي عند المتنبي.

ثانيا– شعرية النفي والتضاد والتكرار عند أبي تمام.

ثالثا–شعرية المماثلة والجناس عند البحتري

سيضم هذا الفصل بعض المقاربات التطبيقية حول أشعار (المتنبي/ أبو تمام/ البحتري)، لطالما كانت مدوناتهم الشعرية مركز اهتمام للنقادِ والدارسين عبر عصور متلاحقة، ولعلّ سبب اختيار هذه النماذج بالذات راجع لسببين أولهما: الرابط الوثيق بين قضايا الشعرية عند العرب وهذه الأسماء البارزة، أما الثاني: فهو مدوناتهم الشعرية التي تظل تحمل القيم الجمالية مهما أقيمت الدراسات حولها قديماً وحديثاً، وكذلك سبب آخر هو الملاءمة للموضوع النظري، أي بمعنى آخر بروز مقومات الشعرية وآلياتها ومعاييرها، بمفهوميها الغربي والعربي في هذه المتون الشعرية.

التطبيق الأول سيكون حول "شعرية التوازي عند المتنبي"، سنحاول من خلال اختيار قصيدة (مدح سيف الدولة) أو (الميمية)، وبعض الأبيات والمقاطع الأخرى المختارة من ديوان الشاعر. سنرصد أهم التوازيات على ثلاث مستويات (الصوتي/ التركيبي/ الدلالي).

التطبيق الثاني حول "شعرية النفي والتضاد والتكرار عند أبي تمام"، هذه الدراسة سيكون لها علاقة أكثر بالمعاني من خلال النفي والتضاد اللذان يتمثلان في مباحث كالطباق بأنواعِه والمقابلة، وكل ما هو تركيبي وصوتي لكنه يخدم المعاني أكثر من أي شيء آخر، سنعتمد على اختيارات شعرية على شكل مقطوعات أو أبيات مختارة من الديوان.

التطبيق الثالث حول "شعرية الجناس والمماثلة عند البحتري"، هذا المبحث يخدم الجانب الصوتي، ستكون الاختيارات الشعرية من الديوان انتقائية على حسب توفر الظاهرة المراد دراستها خاصة "الجناس" بأنواعه، أي ما أحدث تماثلات صوتية في شعره.

هذه المقاربات التطبيقية للمتون الشعرية، ستكون وفق طرقٍ بسيطة في التعامل مع الظاهرة، وذلك من خلال رصد الظواهر والمقومات الشعرية، وإبرازها باستعمال المخططات، واستناداً أيضاً لما أنجزه باحثون ونقاد متمرسون في الدراسات التطبيقية الشعرية العربية وغير العربية.

أولا–شعرية التوازي عند المتنبي.

1- مفهوم التوازي.

2- التوازي الصوتي (الحروف والكلمات).

3- التوازي التركيبي (النحو والصرف).

4- التوازي الدلالي (الترادف والتضاد).

أولاً–شعرية التوازي عند المتنبي.

سنسعى من خلال هذا المبحث "التطبيقي" إلى إبراز مقومات اللغة الشعرية عند المتنبي، وذلك بتحليل وقراءة قصيدته " الميمية" المشهورة، والتي نظمها في مدح سيف الدولة مع بعض المقاطع الشعرية مع مراعاة التنويع في قوافيها، إضافة إلى ذلك سيكون اختيار الأبيات بحسب بروز الظواهر الشعرية التي نحن بصدد إبرازها ومناقشتها.

تهدف هذه الدراسة أيضا إلى استكمال ما جاء في الفصول السابقة، حول آليات وأدوات الشعرية... وكذا متى يوصف شاعر بسمة " الشعرية" أو " الشاعرية" في لغته ثم اختياراته البنائية، والتركيبية و الدلالية. لأن كل مستوى من مستويات اللغة الشعرية يحتاج إلى ميكانيزمات وضوابط تضفي عليه صبغة الجمالية والفن المتقن...لذا فلا ضير أن تكون لكل بنية لغوية ضوابطها الشعرية الخاصة بها، وبناءا على كل هذا صارت (شعرية الصوت والإيقاع، شعرية التركيب والبناء، شعرية الدلالة والمعاني...)

ولكل من هذه الشعريات قوانينها وصفاتها: " فالصوت يحتاج إلى دراسة الحروف والقوافي ومدى محاكاتها وانسجامها...) والتركيب يتحقق بحسن اختيار الألفاظ والنحو، والتوازي والائتلاف وغيره...." والدلالة تحتاج إلى الإيحاء، التضاد، المجاز وغيرها...".

بعد القراءة والإطلاع على مفاهيم الشعرية وآلياتها القديمة والحديثة منها، ومصادرها الغربية والعربية إطلاعا بسيطا حسب ما توفر لدينا، ارتأيت أن أدرس خاصية لطالما اعتبرت أساسية في تحقيق الشعرية في الشعر، أيضا لأن لها جذورها في النقدين العربي والغربي قد اعتمدت من لدن نقاد ودارسين للشعر– غربا وعربا– وعلى الرغم من اختلاف تسمياتها ومصطلحاتها وأشكالها إلا أن أهدافها ظلت واحدة وهي تحقيق الجمالية الشعرية.

أيضا لأنها يمكن أن تأتي على مستويات مختلفة (الصوتي والتركيبي وكذلك الدلالي). هذا المقوم اللغوي والشعري هو " التوازي "parallelism" أو بدقة أكثر شعرية التوازي، ولذلك سنتحدث حول مفهوم التوازي ونشأته وأشكاله كمرحلة أولية، ثم نشرع في دراسة شعر "المتنبي" من خلال إبراز تقنية "التوازي" على مستوياتها الثلاث وسنعتمد في كل ذلك على المزج بين مفاهيم مختلفة كلها تخدم هذه الدراسة، كذلك المرجعيات الغربية والعربية، وهذا سعيا منا لاكتساب الدراسة صفة الشرعية مقابل صفة عدم التفريط في هوية التراث العربي ومميزاته الخاصة به.

1- مفهوم التوازي (parallelism) ونشأته وأشكاله:

إن نشأة التوازي كمصطلح كانت على يد النقاد الغربيين ويرجع ذلك إلى البلاغة القديمة، فالباحثون أرجعوا نشأته إلى الملاحظات الأولى للإنشاد في العهد القديم، بحيث كانت بنية تكوين الإنشاد تقوم على "التساوي" بين الجمل الشعرية لذا اهتم نقاد تلك الفترة بدراسة التوازي خاصة في "الشعر العبري والتوراتي "كهوبنكز" "Hopkins" والذي يقر بأن صفة التوازي سمة معروفة للشعر اليهودي، ويعرف المقطع الشعري بأنه صوت متكرر لصورة فنية متساوية بشكل معين بين عناصر جملة تامة[1].

لعل أول من اقترح "التوازي" كوسيلة للتحليل هو الراهب "ر.لوث Lowth" والذي قام بتحليل الآيات التوراتية والأشعار "كسفر أشيعا، وأيوب"، وقد اعتمد في ذلك على ثلاث مظاهر من التوازي هي: "التوازي الترادفي والطباقي والتوليفي" ومرجعيته في هذا اعتباره أن "التوازي" عبارة عن تماثل بين طرفين في نفس السلسلة اللغوية.

وقد حدد النقاد قديما أن أي شاعر أراد الوصول إلى الإيقاع الشعري المطلوب وجب عليه أن يصوغ ويصمم سطوره الشعرية من خلال الطباق بين الألفاظ والمقابلة بين الجمل والتكرار والموازاة في كل مستوى لغوي ممكن.

[1]- ينظر: عبد الواحد حسين الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة مطبعة الإشعاع الفنية ، المنتزه، ط1: 1999: ص10.

أما عن مصطلح "التوازي parallélisme": وبعيدا عن تصنيفه في مناحيه اللسانية أو الصوتية أو الدلالية، وأيضا بعيدا عن جنسه اللغوي أو غير اللغوي فمفهومه: «هو تماثل أو تعادل للمباني في سطور متطابقة الكلمات أو العبارات، وهي في الغالب تقوم على الازدواج والفني... وتسمى متطابقة أو متعادلة أو متوازية وتكون في الشعر والنثر...»[1].

ورأى البعض أن التوازي عبارة عن وسيلة نقدية لا تهتم بذلك التصنيف البلاغي القديم والمفصل لأنواع البديع ومصطلحاته، كما أنه يهتم بالتوزيع والتنسيق الصوتي واللفظي و الإيقاعي في الصيغة الشعرية[2].

ووجود التوازي يؤكد أيضا على توحيد الفكرة وإثارة الانتباه من خلال علاقات اللزوم والمغايرة والتباين والمقابلة والتضاد.

كما أن التوازي "parallelism "يساعد على تحقيق المعنى وتجليه، وهو مفهوم شامل يضم جل المستويات (صوتية، دلالية، تركيبية).

كما أن له أنواع: توازي صوتي يكون على مستوى الكلمة المفردة وغير صوتي يضم اللغة في مستواها التركيبي والدلالي، ويرى كل من "ج. مولينو Molino" و "ج. تامين "S Taninne" في مؤلفهما: "Presses a l'analyse la poésie introduction"، أن التوازي ظهر تاريخيا لإعادة الاعتبار لظواهر متعلقة بالمستويات الصرفية والنحوية بالدرجة الأولى وبنسبة اقل بالمستوى المعجمي والدلالي.

[1]- ينظر: عبد الواحد حسن، المرجع السابق ،ص ص 7- 8.

[2]- الضالع محمد، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة 2002، ص46.

*- للمعرفة أكثر حول نشأة التوازي ينظر (البديع والتوازي).

-التوازي "parallélisme" عند رومان جاكبسون (Roman Jakobson):

يعتبر أول باحث في العصر الحديث[1] يعطي مفهوما عميقا وموسعا لهذه الظاهرة خاصة من الناحية اللغوية الأسلوبية، فهو يرى - أي جاكسون- أن اللغة الشعرية تحتوي على عملية أساسية وهي الربط بين عنصرين ربطا اتحاديا من ناحية المقارنة، ومن ناحية إعادة التشكيل اللغوي وقد استعمل في ذلك مبدأ " التقابل الثنائي " "binary ipposition" في تحليل الظواهر اللغوية ولعل أهم ما عرف عليه هو تنظيره " للتوازي النحوي "grammatical parallelism"و أكد أيضا على أهمية التوازي لفهم التكافؤات اللغوية والتطابقات، وان هناك قاسما مشتركا بين القواعد اللغوية وازدواجية قائمة إما على الترادف أو الطباق أو التماثل.

ويرى "جاكبسون" أن الأثر الكبير في تحديد مفهوم "التوازي يرجع إلى تقاطع حاصل بين النقد واللسانيات والشعريات، ويتضح من هذا أن التوازي عنصر قد يحتل المنزلة الأولى بالنسبة للفن اللفظي[2].

ورأى في الوظيفة الشعرية أنها تسقط مبدأ التماثل على محو الاختيار والتأليف، كما اعتبر التوازي عنصرا شعريا في المقام الأول.... واعتبر القافية هي الأساس في التوازي...[3].

ولعل أهم دراسة لـ"جاكبسون" مثلت له الطموح الكبير والشغف الواسع، حيث كانت مساهمة جدية منه وفعالة في ميدان الشعرية هي الدراسة التي قام بها زميله "كلود – ل شتراوس .Claude L Strauss حول قصيدة " القطط les chats" لصاحبها شارل بودلير "Ch. Baudelaire

[1]- قام جاكبسون بعدة دراسات لإشعار بو Bo، بودلير Baudelaire، وبلاك Balak وأصدر عدة مقالات حول التوازي وقد استند في ذلك على الأطروحات والملاحظات التي قام بها هوكنز Hopkins (1844-1889)

[2]- ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ترج: محمد الموالي مبارك حنون، سلسلة المعرفة الأدبية، دار توبقال، الدار البيضاء 1981، ص103.

[3]- ينظر: المرجع نفسه ، ص47.

واعتمدت هذه الدراسة على مجالات الموازاة الشعرية (النحوية)، وركزا على نحو الشعر أو شعر النحو، ويقسم "جاكبسون" التوازي قسمين:

1) **التوازي الصوتي Phonic Parallelism :** وقد عنى به الصوت المفرد ويتم هذا النوع من التوازي على مستوى الكلمة المفردة، ويمثل الصوت صدى للإحساس[1]، وعن طريق التشكلات الصوتية التي تحدثها الحروف على شكل هندسات وتنسيقات صوتية متوازية.

2) **التوازي اللغوي (غير الصوتي) Grammatical parallelism** :[2] وقد ضم هذا النوع.

التوازي التركيبي syntactical: وهو توازي خاص ببناء الجملة، أو ما يعرف بالتوازي الإعرابي.

التوازي الدلالي: Semantic parallélisme : وهذا النوع خاص بالألفاظ وهو قائم على الترادف والتضاد، والأساس فيه أيضا يكون قائما على وحدة الأصول الثلاثية للكلمة (ف/ع/ل)، وبهذا فرق "جاكبسون" بين علم اللغة وعلم الدلالة لان لكل واحد ميدانه على غرار العلاقة الحميمية التي تربط بينهما، إلا أنه يجب يدرس كل صنف على حده.

أما عن "التوازي" في الدراسات البلاغية العربية القديمة، فهو لم يظهر كمصطلح ولكنه يتقاطع مع مفاهيم أخرى ويتفق معها في مجالات مختلفة، فهو يرتبط أكثر بالبديع، الصوت والإيقاع، وكذلك الترتيب والدلالة، وإذا أردنا البحث عن المصطلح الأقرب " للتوازي parallélisme في النقد أو الثقافة الأدبية العربية فسنجد مصطلح "الموازنة أو الموازنات الصوتية" وأبرز المفاهيم البلاغية التي تحقق "التوازي" تلك التي تحدث في النص أما وظيفة إعجازية أو شعرية وقد عرف الإمام "بدر الدين الزركشي" التوازي بأنه « تعادل كلمات القرائن في التوازي وتوافق نهايتها في المقطع الأخير»[3].

[1]- ينظر عبد الواحد حسين الشيخ، المرجع السابق، ص21.

[2]- محمد الضالع، المرجع السابق، ص47

[3]- الإمام بدر الدين الزركشي، البرهان في علوم القرآن، تح الحمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط2 بيروت، ص75.

وقال " التبريزي " في كتابة "الوافي في العروض والقوافي" «الموازنة وهي أن تكون الألفاظ متعادلة في الأوزان، متوالية الأجزاء»[1].

وأدخل"ابن الأثير" الموازنة في الصناعة اللفظية، ذكر ذلك في كتابه " الجامع في صناعة المنظوم من الكلام المنثور" إذ يعرفها « هي أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشعر وعجزه متساوي الألفاظ وزنا»[2].

ويعتبر "المظفر العلوي" هو أول من أعطى المفهوم المطلق للموازنة، ومن خلال شرحه نستنبط معايير التوازي وكيفية انبنائها والكلام مذكور في مؤلفه "نضرة الإغريض في نصرة القريض" ويقول: «أن يأتي الشاعر ببيت يكون عدد كلمات النصف الأول منه كعدد كلمات النصف الأخير، وتكون الأجزاء متساوية، ومتى تغير شيء من أجزائه إذا تقطع أو زاد فيها أو نقص لم تحصل الموازنة وكذلك إذا استوت الأجزاء وتغيرت الكلمات بزيادة أو نقيصة، وهكذا لا يحصل الشاعر إلا بعد معرفة العروض، وإما أن يقع اتفاق من غير قصد له فغير معتد بوقوعه، وقد اتفق وقوع ذلك في أشعار العرب من غير قصد له كثيرا»[3].

في حين يذكر "ابن أبي الأصبع المصري" في كتابه "بديع القرآن" معنى آخر للموازنة إذ يقول: «هي مقارنة المعاني بالمعاني ليعرف الراجح في النظم من المرجوح»[4].

[1] – نقلا عن أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها "عربي، عربي"، مكتبة لبنان ناشرون، زقاق البلاط، بيروت، ط 2000، ط 1989: 1، ص 666.

[2] – نقلا عن أحمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي القديم، "عربي، عربي"، مكتبة لبنان ناشرون، ط2001/1، زقاق البلاط، ص 119.

[3] – نقلا عن أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،المرجع السابق، ص 655.

[4] – نقلا عن المرجع نفسه ، ص655.

أما عن علاقة "التوازي" "بالبديع" فالتوازي parallélisme يعتمد على أنواع البديع حيث تعتبر من بين أهم العناصر التي يتحقق بها التوازي في الشعر ومنها السجع بألوانه الثلاث كما جعلها "الإمام الخطيب القزويني" أضربا هي: مطرف ومتواز وترصيع، فهو يذكر المتوازي ويعده نوعا من أنواع البديع، وكذلك يعرف الموازنة بأن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية[1].كقوله تعالى: ﴿**وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ. وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ**﴾ سورة الغاشية: الآيتان 15- 16.

كذلك يمكن إدراج قول "الإمام يحي بن حمزة العلوي" عن لفظة الموازنة والتي رأى أنها ترد في المنظوم والمنثور، والمراد بذلك أن تكون الفواصل من الكلام المنثور متساوية في أوزانها، وأن يكون صدر البيت وعجزه متساوي الألفاظ...، والموازنة هي أحد أنواع السجع، وكل موازنة فهي سجع، وهي خاصة في اتفاق الوزن من غير اعتبار شريطة[2] كقوله تعالى: ﴿**وَآتَيْنَاهُمَا الْكِتَابَ الْمُسْتَبِينَ. وَهَدَيْنَاهُمَا الصِّرَاطَ الْمُسْتَقِيمَ** ﴾ سورة الصافات: الآيتان 117- 118

2-التوازي الصوتي:

كما أن التوازي يتعلق أيضا بالتنسيق الصوتي، والإيقاع المتناغم، سواء عن طريق اللفظ المفرد، أو الجملة المركبة، أو التناسق الدلالي، وما يحقق ذلك المحسنات البديعية {لفظية-معنوية).

والمحسنات منها ما هو صوتي ولفظي "كالجناس- الترصيع –التكرار- التسميط- التصريع- السجع- لزوم ما يلزم "... كلها تشكل ما عرفناه سابقا أي "الموازنات الصوتية".

[1] – الخطيب القز ويني، والإيضاح في علوم البلاغة، شرح وتعليق عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العالمي، الشركة العالمية للكتاب، بيروت، لبنان، ط3، ص 552.

[2] – الإمام يحي بن حمزة العلوي، الطراز مراجعة و ضبط عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية ، ط 1990، بيروت، ص ص 416- 417.

كما أن هناك محسنات الإيقاع الجملي، وهي قائمة على تقسيم الجمل و إحداث التوازن في البيت الشعري الواحد ومنها: "التسهيم – رد الإعجاز على الصدور- ..." ومحسنات الإيقاع الدلالي وتقوم على توظيف المعنى عن طريق "التقابل- التضاد – الطباق- المقابلة-التكافؤ- الترديد...".

عن علاقة "التوازي بالصوت" {الحروف والقوافي} فيتضح ذلك من خلال تجانس الأصوات وتواترها وفق هندسة موسيقية منتظمة تشكل أنساقاً تضفي على الخطاب خاصة الشعري إيقاعا متناغما منتظما وهي خاصية تميزت بها اللغة الشاعرة[1] – أي العربية. كل هذا من شأنه أن يعطي الخطاب الشعري نوعا من الاتساق والانسجام في الشكل والصوت، وأيضا القوافي تلعب دورا هاما في إحداث هندسات صوتية تتوافق عبر موجات متوازية تتفق في الصوت.[2]

وبشكل آخر نقول أن الشاعر "مهندس أصوات" على أنه يختار الإيقاع المناسب والمؤثرات الصوتية اللازمة لإحداث التوازي في شعره سواء من خلال تجانس الحروف وتواتر أصواتها أو من خلال القافية المقترحة.

وقد عرف البلاغيون القدامى الشعر على أنه "كلام موزون مقفى" وعدوا اتفاق الأواخر من صفاته حيث يعرفه "السجلماسي" « الشعر هو الكلام المخيل المؤلف من أقوال موزونة ومتساوية وعند العرب مقفاة»[3]، وشرح الموزونة بقوله «ومعنى كونها موزونة أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية هو أن يكون كل قول منها مؤلفا من أقوال إيقاعية، فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر».[4]

[1]– ينظر: عباس محمود العقاد، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر 2009، ص 6،8،9،10،22،24

[2]– جوزيف ميشال، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع ط2، 1987،ص90

[3] – أبو محمد القاسم السجلماسي، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط، 1980، ص 218.

[4]– السجلماسي، المتزع البديع،المصدر السابق، 509

وكذلك حدد النقاد القدامى معايير الشعر، وحددوا شروطه التي يجب أن يبني عليها كاتساق النظم، الانسجام، التقفية..."، و يذكر " قدامة بن جعفر" أن بنية الشعر إنما هي التسجيع والتقفية، فكلما كان الشعر أكثر اشتمالا عليه كان أدخل له من باب الشعر وأخرج له من مذهب النثر.[1]

و قالوا عن اتساق النظم، أن هذا من صفات الشعر الجيد كما ذكر ذلك " ثعلب" «اتساق النظم ما طاب قريضه، وسلم من السناد والإقواء والأكفاء والإجازة والايطاء وغير ذلك من عيوب الشعر، ومعظمه يتصف باتساق النظم، ولا يخرج منه إلا ما وقع فيه عيب أو ضرورة مخلة بالأصول»[2]. أما الانسجام في الشعر فقالوا بأن يأتي الكلام متحدرا كتحدر الماء المنسجم سهولة في السبك مع عذوبة في الألفاظ، حتى يكون للبيت الشعري وقع في النفوس وتأثيرا في القلوب، واشترطوا كذلك خلوة من التصنع وكثرة البديع.

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ * وتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامُ المَكَارِمُ

وَ تَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَغِيرِ صِغَارُهَا * وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

---

[1]- قدامة بن جعفر، المصدر السابق، ص174.

[2]- نقلا عن احمد مطلوب، معجم مصطلحات النقد العربي، المرجع السابق، ص 112.

*- هناك دراسات عربية تناولت مفهوم "التوازي" أو مفهوما مقاربا له نذكر من ذلك: "جوزيف ميشال " {دليل الدراسات الأسلوبية} لم يتناوله بصراحة بل ربط تحققه بالانسجام وعدد طرقه {القافية و السجع} و أيضا كلامه عن التنسيقات الصوتية (المتصلة و المنفصلة) أو الهندسة الصوتية وتعلقها بالمضمون.

-كذلك "رابح بوحش والذي ربط مفهوم " التوازي" بالصوت وحاول ترجمت هذه الظاهرة إلى ما يعرف بالموازنات الصوتية في كتابه (اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري) وقد درس من خلال إشكال الموازنات التي اقترحها شعر" البحتري" هو ذلك ينطلق من نظرة "ياكبسون" فيعتمد في قراءته على مبادئ(البناء التركيبي- البناء الصوتي- البناء الصرفي – البناء الدلالي)

- أيضا محمد مفتاح" من خلال مؤلفه (التلقي والتأويل، مقاربة نسقية) درس " التوازي " بشكل آخر ورأي فيه خاصية لصيقة بكل الآداب العالمية ورأى فيه انه عنصر تنظيمي و يكون على مستوى الخطأ أو على مستوى المقطوعات الشعرية أو الأبيات، كما تحدث عن طبيعة التوازي (التوازي المقطعي- المزدوج- الأحادي- العمودي –شبه التوازي)

-وعن شبه التوازي رأي فيه نوعين: ظاهر و آخر خفي، كما تحدث عن خصائص التوازي وعددها كالآتي (توازي الطباق- توازي المماثلة، المشابهة- السلسلة ، تتابع الصيغ)

يُكَلَّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجَيْشَ هَمَّهُ * وَقَدْ عَجزَتْ عَنْهُ الجيُوشُ الخَضَارِمُ

وَ يُطْلَبُ عِنْدَ النَّاسِ مَا عِنْدَ نَفسِهِ * وَذَلِكَ مَا لاَ تَدَّعِيهِ الضَّرَاغِمُ

يُفَدَّى أَتُمَّ الطَّيْرِ عُمْراً سِلاحُهُ * نُسُورَ المُلاَ إِحْدَاثُهَا وَالقَشَاعِمُ

وَمَا ضَرَّهَا خَلْقٌ بِغَيْرِ مَخَالِبٍ * وَقَدْ خَلَقَتْ أَسْيَافُهُ وَالقَوَائِمُ

هَلْ الحَدَثُ الحَمْرَاءُ تَعْرِفُ لَوْنُهَا * وَتَعْلَمُ أَيُّ السَّاقِينَ الغَمَائِمُ

سَقَتْهَا الغَمَامُ الغُرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ * فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الجَمَاجِمُ

بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالقَنَا تَقْرَعُ القَنَا * وَ مَوْجُ المَنَايَا حَوْلَهَا مُتَلاطِمُ

وَكَانَ بِهَا مِثْلَ الجُنُونِ فَأَصْبَحَتْ * وَمِنْ جُثَثِ القَتْلَى عَلَيْهَا تَمَائِمُ

إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعاً * مَضَى قَبْلَ أَنْ تَلْقَى عَلَيْهِ الجَوَازِمُ

وَكَيْفَ تُرَجَّى الرُّومُ وَالرُّوسُ هَدْمَهَا * وَإِذَا الطَّعْنُ أَسَاسٌ لَهَا ودَعَائِمُ

وَقَدْ حَاكَمُوهَا وَالمَنَايَا حَوَاكِمُ * فَمَا مَاتَ مَظْلُومٌ وَلا عَاشَ ظَالِمُ

أَتَوْكَ يَجُرُّونَ الحَدِيدَ كَأَنَّهُمْ * سَرَوا بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوائِمُ

إِذَا بَرَقُوا لَمَ تَعْرِفْ البِيضُ مِنْهُمْ * ثِيابَهُمْ مِنْ مِثْلِهَا وَالعَمَائِمُ

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ وَالغَرْبِ زَحْفُهُ * وَفِي أُذُنِ الجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

فَلِلَّهِ وَقْتَ ذَوَّبَ الغِشَّ نَارُهُ * فَلَمْ يَبْقَ إِلاَ صَارِمٌ أَوْ ضُبَارِمُ

تَقَطَّعَ مَالاَ يَقَطَّعُ الدِّرْعُ وَ القَنَا * فَرَّ مِنَ الأَبْطَالِ مَنْ لاَ يُصَادِمُ

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ * كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَ هُوَ نَائِمُ

تَمُرُ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةٍ * وَ وَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

تَجَاوَزْتَ مِقْدَارَ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهَى * إِلَى قَوْلِ قَوْمٍ أَنْتَ بِالغَيْبِ عَالِمُ

ضَمَمْتَ جَنَاحَيْهِمْ عَلَى القَلْبِ ضَمَّةً * تَمُوتُ الخَوافِي تَحْتَهَا وَالقَوَادِمُ

بِضَرْبٍ أَتَى الهَامَاتِ وَالنَّصْرُ غَائِبُ * وَصَارَ إِلَى اللُّبَانِ وَ النَصْرُ قَائِمُ

حَقَرْتَ الرَّدِينَاتِ حَتَّى طَرَحْتَهَا * وَحَتَى كَانَ السَّيْفُ لِلرُّمْحِ شَاتِمُ

وَمَنْ طَلَبَ الفَتْحَ الجَلِيلَ فَإِنَّمَا * مَفَاتِيحُهُ البِيضُ الخِفَافُ الصَّوَارِمُ

نَثَرَتْهُمْ فَوْقَ الأُحَيْدِبِ كُلِّهِ * كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ العَرُوسِ الدَّرَاهِمُ

تَدُوسُ بِكَ الخَيْلُ الوَكُورُ الذُّرَى * وَقَدْ كَثُرَتْ حَوْلَ الوَكُورِ المَطَاعِمُ
تَظُنُّ فِراخُ الفَتْحِ أنَّكَ زُرْتَهَا * بِأمَاتِهَا وَ هِيَ العِتَاقُ الصَّلادِمُ
إذَا زَلَفَتْ مَشَيْتَهَا بِبُطُونِهَا * كَمَا تَتَمَشَّى فِي الصَّعِيدِ الأرَاقِمُ
أَفِي كَلِّ يَوْمٍ ذَا الدُّمُسْتُقِ مُقَدَّمٌ * قَفَاهُ عَلَى الأقْدَامِ لِلْوَجْهِ لاثِمُ
أيَنْكُرُ رِيحَ اللَّيْثِ حَتَى يَذُوقَ * وَقَدْ عَرَفَتْ رِيحُ اللُّيوثِ البَهَائِمُ
وَقَدْ فَجَعْتَهُ بِابِنِهِ وابْنِ صِهْرِهْ * وَ بِالصَّهْرِ حَمَلاَتُ الأمِيرِ الغَوَاشِمُ
وَيُفْهَمُ صَوْتُ المَشْرَفِيَّةِ فِيهُمْ * عَلَى أَنَّ أصْواتَ السُّيُوفِ أعَاجِمُ
يُسَرُّ بِمَا أعْطَاكَ لاَ عَنْ جَهَالَةٍ * وَلَكِنْ مَغْنُوماً نَجَا مِنْكَ غَانِمُ
وَلَسْتَ مَلِيكاً هَازِماَ لِنَظِيرِهِ * وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيدُ لِلشِّرْكِ هَازِمُ
تَشَرَّفُ عَدْنَانُ بِهِ لاَ رَبِيعَةُ * وَ تَفْتَخِرُ بِهِ الدُّنْيَا لاَ العَوَاصِمُ
لَكَ الحَمْدُ فِي الدُّرِ الذِي لِي لَفْظُهُ * فَإنَّكَ مُعْطِيهِ وَإنِّي نَاظِمُ
وَإنِّي لَتَعْدُو بِي عَطايَاكَ فِي الوَغَى * فَلاَ أنَا مَذْمُومٌ وَلاَ أنْتَ نَادِمُ
ألاَ أيُّهَا السَّيْفُ الّذِي لَيْسَ مُغَمَّداً * وَلاَ فِيهِ مُرْتابٌ وَلاَ مِنْهُ عَاصِمُ
هَنِيئاَ لِضَرْبِ الهَامِ وَالمَجْدِ وَالعُلاَ * وَ رَاجِيكَ وَالإسْلاَمُ أنَّكَ سَالِمُ
وَ لَمَّا لاَ يَقِي الرَّحْمَنُ حَدَّيْكَ مَا وَقَى * وَتلْفِقُهُ هَامُ العُدَا بِكَ دَائِمُ

- **شعرية التوازي عند المتنبي:**

سنحاول قراءة وتحليل شعر " المتنبي" بدراسة " القصيدة الميمية " والتي مطلعها:[1]

عَلَى قَدْرِ أهْلِ العزْمِ تأْتِي العَزَائِمُ * وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرامِ المَكَارِمُ (ج2-1018)

[1]- سنعتمد في هذه الدراسة على قصيدة " على قدر أهل الغرم..." وسنذكر رقم البيت الذي نحن بصدد دراسة، والقصيدة مأخوذة من ديوان المتنبي، شرح البرقوقي، الجزء الثاني وتضم (43 بيت) تبدأ من الصفحة (1018.إلى 1029.

- أما المقطوعات فسنعمل على التنويع في قوافيها، ونختار ما رأيناه متوفرا على الظواهر التي نحن بصدد دراستها..

وتضم هذه القصيدة (ثلاثة وأربعين بيتا)، وأيضا سنحاول التطبيق على بعض المقاطع المختلفة القوافي. وستكون هذه الدراسة إستنادا لما تحدثنا عنه حول مفاهيم " التوازي" وآلياته المختلفة في النقدين العربي والغربي. وسنعمل في هذا التطبيق على إبراز ظاهرة التوازي في شعر "المتنبي" وسيكون ذلك عبر ثلاث مستويات هي : {الصوتي –التركيبي- الدلالي}، و شعر "المتنبي" والذي يبلغ حوالي (ثلاث مئة وثلاث وأربعين قصيدة) متوفرة على التوازي بكثرة، إضافة إلى أن لغته الشعرية متفردة بمميزاتها سواء من حيث الاختيارات اللفظية أو البنائية للتراكيب وأيضا معانيه ذات الطابع الحكمي المفيد والصالح لكل الأزمنة والأماكن.

إضافة إلى أن شعر "المتنبي" يتوفر بكثرة على الظواهر الفنية المختلفة، فهو يمثل مرحلة تاريخية هامة من مراحل الحضارة والثقافة العربيتين، كذلك في مراحل الشعر والذي عرف على يده تطورا كبيرا شمل الأشكال والمضامين، كقوله يفتخر بنفسه ويصف شاعريته وتميزه عن غيره:

أَنَا ابْنُ اللقاءِ، أَنَا ابْنُ السَّمَاءِ * أَنَا ابْنُ الضرابِ أَنَا ابْنُ الطَّعَانِ(ج1198/2)

أَنَا ابْنُ الفَيافِي أَنَا ابْنُ القَوافِي * أَنَا ابْنُ السُّرُوجِ أَنَا ابْنُ الرعان (ج1198/2)

طويل النجاد طويل العماد * طويل القناة طويل السنان

حديد اللحاظ حديد الحفاظ * حديد الحسام حديد الجنان(ج1198/2)

1) التوازي على مستوى الصوت والإيقاع (Grammatical):

يتم هذا النوع من التوازي على مستويين من لغة الشعر هما (الحروف والكلمات) ويعتبر المستوى الصوتي أهم مظاهر التوازي التي تسعى إلى تحقيق الشعرية، فالشاعر لا يعتبر شاعرا، إذا لم يعطي للكلام إيقاعا متزنا يستطيع من خلاله تحقيق الانسجام ويتم ذلك بإتقانه لاستعمال القوافي والحروف المناسبة التي يستطيع بها أن يعكس أحاسيسه ومشاعره في حالتي (الحزن والفرح)، وينقلها إلى المتلقي ويؤثر فيه لكي يتجاوب معه ويشاركه معاناته أو سعادته، كما يجب على الشاعر الفحل أن يوائم بين الحروف المختارة والغرض المراد مدح كان أو هجاء أو وصف....

أ. **التوازي على مستوى الحرف:** ويتم ذلك عن طريق تشكلات صوتية تحدثها الحروف في شكل تنسيقات صوتية[1] تحدث نتيجة تجانس أو تعاقب الحروف والمتتاليات وتوازنها مثل: (ف – م)(ف–م) ما– فو) (ما – فو)، وتكون هذه التناسقات بين الإيقاعات الصوتية التي تحدثها الحروف في شكلها، إما متصلة قريبة من بعضها أو منفصلة أي يخلق التناسق بين الأصوات وحدة الإيقاع ويكون هذا عبر توازن ما يعرف "بالفونيمات" أما من خلال المقطع الصوتي الواحد أو مقطعين، ويتم هذا التشكيل باتحاد " الصوامت والصوائت" وتكراراتها المتقابلة وكذا تنويعها بين التعجيل، والتأخير ومثال ذلك : {صائت – صامت} .{ صامت–صائت}

يقول أبو الطيب في مطلع القصيدة:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ * وتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامُ المَكَارِمُ[2]

(ل/ل)–(ع/ز) .{ صائت –صامت/صائت– صامت}

هناك تماثل حاصل بين لفظتي {أهل– العزم} في فونيماتها، حتى لو كانت مخارج هذه الحروف مختلفة إلا أنها تحدث فرعا موسيقيا على الأذهان، وأيضا نوعا التوازي والأجناس الصوتي، وقد جاءت في هذا البيت التنسيقات الصوتية للفونيمات بتكرار معجل في المقطع الأول.

وقوله أيضا:

وَكَانَ بِهَا مِثْلَ الجُنُونِ فَأَصْبَحَتْ * وَمِنْ جُثَثِ القَتْلَى عَلَيْهَا تَمَائِمُ

ث+ ل/ق+ ت

{ صائت+صامت}/{صائت+صامت}

[1]– ينظر :جوزيف ميشال، المرجع السابق، ص ص90–91.

[2]– ينظر : المرجع نفسه، ص ص 105–106

3– البرقوقي عبد الرحمن، الديوان، ج 1، تبدأ القصيدة من الصفحة 1018 وتستمر حتى 1029.

حدث في المقطع الثاني تكرير في فونيماتها على شكل متواليات متقاربة في لفظتي (جثث- القتلى)، هذا ما أحدث نوعا من التنسيق على مستوى الصوت والجرس الإيقاعي، وهذا ما يحدث المتعة لدى قارئ الشعر حيث أن هناك توازنا بين الحروف في الشكل وتوازيا في النطق (الصوت).

وتتكرر هذه الأشكال من التنسيقات بين الحروف (الفونيمات)، في هذه القصيدة والحقيقة أن "أبا الطيب" وزعها بشكل متقن زاد الصوت والإيقاع توازنا، وبدا ذلك واضحا على معظم القصيدة، خاصة في التنويع في الحروف ومبدأ التقابل بينها، وهذا ما يجعل أي قارئ متذوق للشعر يحس بهذه اللغة الشعرية المتميزة أيضا قوله:

وَ تَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَغِيرِ صِغَارُهَا * وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

ع+ ي+ ن ع+ ي+ ن

{ صائت+ صامت +صائت} {صائت+ صامت +صائت}

فالتنسيق الصوتي بين لفظتي (عين- عين) في المقطعين الأول والثاني أحدث توازنا في الإيقاع وضبط التناغم الصوتي في البيت، فالفونيمات قد اتصلت وجاءت منسقة في المقطع الأول كما في الثاني. والشاعر هنا ينوع بين التنسيقات فيكررها أحيانا بعجلة { أي في المقطع الواحد} ويؤجلها أحيانا { أي في مقطعين}.

أيضا قول "المتنبي" ووصفه لجثث القتلى ضم توازيا في الصوت تم عن طريق تنسيق متصل لكنه شكل مؤجل:

نَثَرَتْهُمْ فَوْقَ الأُحَيْدِبِ كُلِّهِ * كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ العَرُوسِ الدَّراهِمُ

ف+ و+ ق ف+ و+ ق

{ صائت+ صامت+صائت} {صائت+صامت +صائت}

وهناك بعض التنسيقات تأتي على شكل (صائت–صائت)(صائت–صائت) وهي أيضا تتكرر بالتعجيل والتأجيل وما أكثرها في القصيدة، وقد استطاع "المتنبي" أيضا أن يوظفها بشكل متقابل، زاد من التوازي النص صوتيا وأعطاه ذلك التجانس الإيقاعي الذي يجب أن تتصف به اللغة الشعرية.

ومثال ذلك قوله:

وَ تَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَغِيرِ صِغَارُهَا * وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

وقد حصل هذا التنسيق في لفظتي (العظيم– العظائم) أولا في تشابه الحروف وتماثل المخارج وإحداثها للاتزان في النطق وإعطائه صفة التنغيم الموسيقى.

العظيم العظائم

(ع– ظ) (ع–ظ)

(صائت–صائت) (صائت–صائت)

وكذلك قوله:

سَقَتْهَا الغَمَامُ الغُرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ * فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الجَمَاجِمُ

{س– ق} (س–ق)

في هذا البيت حصل تنسيق منفصل وجاء كالآتي: (صائت–صامت)(صائت– صامت) لكنه جاء مؤجلا أي في مقطعين متقابلين، والقارئ للبيت يحس بها التجانس المكرر بين الحروف خاصة السين، وأيضا حققت هذه المقابلة توازيا في الجرس الموسيقي وساعدت على ضبط الإيقاع في البيت.

وقوله:

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ وَالغَرْبِ زَحْفُهُ * وَفِي أُذُنِ الجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

{ ز+م/ ز–م}

صائت +صائت) (صائت+ صائت)

وفي هذا البيت تكرار للتنسيق المعجل في الفونيمات لكنه يختلف في الصوائت احدها جاء طويلا وقابله الآخر قصيرا، وهذا تنسيق مفروق (اختلاف الحركات) وجاء التجانس في المقطع الواحد حيث أن الفونيات جاءت متقاربة وسريعة مما يعطي المقطع وقعا في النفس ويظهر ذلك من خلال قوله:

عَلَى كُلِّ طَيَارٍ إلَيْهَا برِجْلِهْ * إذَا وَقَعت فِي مَسِمَعَيْهِ الغَماغِمُ

هو تنسيق مفروق (في الحركات الإعرابية) (غ+م/غ–م).وقوله:

تَقَطَّعَ مَالاَ يَقَطَّعُ الدِّرْعُ وَ القَنَا * فَرَّ مِنَ الأبْطَالِ مَنْ لاَ يُصَادِمُ

(ق–ط–ع/ ق–ط–ع)

في هذا البيت جمعت التنسيقات في مقطعين متجاورين، وهذا ديدن " المتنبي" في جل القصيدة أنه يزاوج بين التنسيقات على اختلافها، وهنا في هذا البيت (قطع– يقطع) تمنح الفونيمات المفردتين قيمة دلالية وصوتية لكل منهما تمثلت التوازي والتطابق لشكل وصموت الكلمتين ونلحظ ذلك في قوله أيضا:

ويُفْهَمُ صوْتُ المَشْرَفِيَّة فيهُم * عَلَى أنَّ أصْواتَ السُّيوفِ أعاجِمُ

(ص + و) (ص — و)

وهنا حدث تنسيق صوتي وتكرار بشكل مؤجل ومقابل، لكنه جاء مفروقا في فونيماته وأعطى للكلمتين قيمة صوتية متوازنة.و قوله :

أَفِي كَلِّ يَوْمٍ ذَا الدُّمُسْتُقِ مُقَدَّمٌ * قَفَاهُ عَلَى الأقْدَامِ لِلْوَجْهِ لاثِمُ

(م.ق.د) (ق– د–م)

هناك توازي صوتي بين تنسيقات الحروف سواء من حيث (التقابل– تماثل الأصوات) وقوله أيضا :

وَقَدْ حَاكَمُوهَا وَالمَنَايَا حَوَاكِمُ * فَمَا مَاتَ مَظْلُومٌ وَلا عَاشَ ظَالِمُ

(ل–م) (ل–م)

أيضا يمكن للحروف أن تحقق هندسة إيقاعية تتعلق أكثر بالمضمون والمشاعر، وكذلك القافية تلعب دورا هاما في تشكيل الإيقاع المناسب لأنها مبنية على طريقة مضبوطة ومقننة ومن ذلك قوله في البيت الثاني الذي سبق ذكره:

(تعظم– العظيم) / (صغارها – تصغر)

ظ–م ظ–م ص–غ ص–غ

فقد حصلت في البيت إيقاعات متوازية من شأنها أن تثير في القارئ، مشاعر ومعاني علو الشأن(العظمة) وفي مقابلها قلة الشأن والدونية (الصغر)

كما يمكن لهذه الهندسات الصوتية أن تأتي في فاتحة، أو في خواتيمها، وهي تساهم في إضفاء التوازن النفسي وتخفيف الاضطراب لدى قارئها وسامعها على شرط أن يوفق الشاعر في توزيعاته واختياراته لها.و في قوله: البيت ثلاثون. (مقدم–لاثم) د–م ث– م ، هندسة ختامية في نهاية كل شطر حققت نوعا من التوازي ليس من خلال تماثل حروفها لكن من خلال التشاكل الصوتي الذي تحدثه في الذهن.

وهناك أبيات جاءت فيها هذه الهندسات الصوتية والإيقاعية في الفاتحة كما البيتين (الثاني والسادس والعشرون)

(تعظيم– تصغر / نثرتهم نثرت)

ت– ع ت– ص ن–ث ن– ث

مثلت هذه المتواليات الصوتية في الفونيمات المتعاقبة شيئا من الانسجام في الإيقاع والتوازي الصوتي والذي يحدث المتعة الحسية لدى المتلقي (قارئا أو سامعا) أيضا: (حاكموها– حولكم) /(مظلوم – ظالم) وغيرها

في حين أن هناك بعض الحروف تأتي مترابطة ومتتابعة كقول المتنبي:

فَجَعْتَهُ بِابِنِهِ وابْنِ صِهْرِهْ * وَ بِالصَّهْرِ حَمَلاَتُ الأَمِيرِ الغَوَاشِمُ

ص- هـ- ر / ص- هـ - ر)

استطاع الشاعر أن يكون مهندس أصوات بارع بتكراره وربطه المباشر للفظة (الصهر بشبيهتها وهذا نوع من التوكيد على الغرض وهو التأثر بفجيعة قتل الصهر وزرع الرعب في نفوس وأيضا قوله:

ضَمَمْتَ جَنَاحَيْهِمْ عَلَى القَلْبِ ضَمَّةً * تَمُوتُ الخَوافِي تَحْتَهَا وَالقَوَادِمُ

(ض-م –ث) /ض-م-ث)

وقد تتداخل التنسيقات والهندسات الصوتية على مستوى الحروف بأشكال أخرى كالقوافي وأنواع من الموازنات الصوتية.والقوافي تأتي في المفردات الأخير من الأبيات وتكون (/0/0 متحرك- ساكن –متحرك-ساكن) ، فهي أيضا تساهم في الجرس الموسيقي وهي مهمة خاصة في الشعر العمودي، وقد تضم القافية ومتحركين أو ساكنين أو أكثر من ذلك ، وهي أيضا تحقق مبدأ التوازي الصوتي وتعتبر الشعر أبترا ويطعن الشاعر في شعرية قصائده إذا لم يلتزم بها ،كمال أنها تخضع لنظام صارم ومقنن، ينبغي لكل شاعر مجد الالتزام به.

وفي هذه القصيدة جاءت القوافي متساوية الحركات متطابقة الأوزان مما أعطى للقصيدة رونقها وجمالها الشكلي والإيقاعي المتزن و الكلمات التي ضمت القوافي هي التوالي مع إشارة إلى تواز صوتي آخر تحقق من خلال حرف الروي (الميم).

(كارم- ضائم –ضارم- ضراغم شارة إلى تواز صوتي آخر تحقق من خلال حرف الروي (الميم)

{ كارم- ضائم- ضارم- ضراغم- شاعر- وائم- مائم- ما جم- لا طم- مائم-وأزم –عائم – ظالم- وائم-مائم-مازم- بارم- صادم- نائم- باسم- عالم- وادم-قادم –شاتم-وارم- راهم – طاعم-لادم- راقم-لاثم- هائم- واشم-عاصم -عاجم-غانم –هازم- واصم- ناظم- نادم).

التصريع: وهو اتفاق آخر حرف من الصدر آخر حرف من العجز، ويكون في البيت الأول من القصيدة ويعرفه "ابن سنان الخفاجي" «... وأما التصريع فيجري مجرى القافية وليس الفرق بينهما إلا أنه في النصف الأول من البيت، والقافية في آخر النصف الثاني منه، وإنما شبه بالقافية بمصراعي الباب»[1].

و فرق "المصري" بين نوعين من التصريع (العروضي والبديعي) فقال: « التصريع على ضربين: عروضي وبديعي، فالعروضي عبارة عن استواء عروض البيت وضربه في الوزن والإعراب والتقفية بشرط أن تكون العروض قد غيرت من أصلها لتلحق الضرب في زنته، والبديعي استواء آخر جزء في الصدر وآخر جزء في العجز...»[2] ومثال ذلك في مطلع القصيدة في بيتها الأول:

عَلَى قَدْرِ أهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ * وتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامُ المَكَارِمُ

م توازي صوتي م

الترصيع: هو كالسجع في النثر، ويعرفه القدامى على أنه تساوي الألفاظ في البناء واتفاقها في الانتهاء وأن تكون سليمة من عيب الاشتباه وشين التعسف، وقالوا عنه أيضا: هو أن تكون كل لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكل لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية- ابن الأثير.مثاله: ما لورد في (البيت ثلاثين (مقدم // لاثم) وقوله:

ويُفْهَمُ صوْتُ المَشْرَفِيَّة فيهُم * عَلَى أنَّ أصْواتَ السُّيوفِ أعاجِمُ

(فيهم –أعاجم) حقق هذا الترصيع بين {الميم في الكلمتين} توازيا على مستوى صوت الحروف وإيقاعها.كذلك في قوله:

إذَا بَرَقُوا لمَ تَعْرِفْ البِيضُ مِنْهُمْ * ثِيابَهُمْ مِنْ مِثْلِهَا وَالعَمَائِمُ

م - م

[1]- نقلا عن أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المرجع السابق، ص364.

[2]- نقلا عن أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المرجع السابق ، ص364.

- مثال التصريع العروضي قول المتنبي: إذا كان مدح فالنسيب المقدم/ أكل فصيح قال شعرا متيم..

التشطير: هو أن تكون السجعة مخالفة لأختها (أي سجعة الصدر والعجز).

وهو أيضا محقق للتوازي الصوتي بالرغم من اختلاف الحرفين يأتيان على الزنة والحركة الإعرابية نفسها. كقول المتنبي :

بِضَرْبٍ أَتَى الهَامَاتِ وَالنَّصْرُ غَائِبُ * وَصَارَ إِلَى اللُّبَانِ وَ النَصْرُ قَائِمُ

ب م

ب.التوازي على مستوى الكلمة: واتخذ أشكالا متعددة وما ميزها أنها تختص بالكلمة المفردة كلها وهي عدة أنواع، ومن شأنها تحقيق شعرية التوازي على مستويات مختلفة.

التجنيس: يعتبر أهم شكل من أشكال التوازي الصوتي وأبرز أشكاله على الإطلاق وهو كثير ووافر في لغة الشعر عند أبي الطيب، وقد لعب دورا هاما في تحقيق شعرية التوازي لديه وهناك من يسميه "الجناس" كما يعرفه النقاد القدامى على أنه "تشابه الكلمتين في اللفظ" وهو يضم أنواعا متنوعة، قال عنه "المظفر العلوي" « هو أن يأتي الشاعر بكلمتين مقترنتين متقاربتين في الوزن غير متباعدتين في النظم، غير متنافرتين في الفهم يتقبلهما السمع ولا ينبوا عنها الطبع»[1].

الجناس التام: كثير في القصيدة الميمية، ورد في البيت الأول (قدر – قدر) وأيضا في قوله:

بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالقَنَا تَقْرَعُ القَنَا * وَ مَوْجُ المَنَايَا حَوْلَهَا مُتَلاطِمُ

(القنا // القنا)

وقوله:

بِضَرْبٍ أَتَى الهَامَاتِ وَالنَّصْرُ غَائِبُ * وَصَارَ إِلَى اللُّبَانِ وَ النَصْرُ قَائِمُ

(النصر // النصر)

وقوله :

[1]– نقلا عن أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المرجع السابق، ص 264.

تَدُوسُ بِكَ الخَيْلُ الوَكُورُ الذُّرَى * وَقَدْ كَثُرَتْ حَوْلَ الوَكُورِ المَطَاعِمُ

(الوكور // الوكور)

وأيضا:

أيَنْكُرُ رِيحَ اللَّيْثِ حَتَى يَذُوقَ * وَقَدْ عَرَفَتْ رِيحُ اللُّيوثِ البَهَائِمُ

(ريح // ريح)

ورد الجناس التام في مواطن عديدة من القصيدة وساهم بشكل كبير في إبراز ظاهرة التوازي على مستوى الصوت و إيقاع الكلمات وتجانسها.

الجناس الناقص: هذا النوع من التجنيس ورد بكثرة في القصيدة وساهم أيضا في خلق توازيات صوتية كثيرة توزعت على هذا الخطاب الشعري.

كقول المتنبي:

يُكَلَّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجَيْشَ هَمَّهُ * وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ الجُيُوشُ الخَضَارِمُ

(الجيش = الجيوش(و))

أيضا في قوله:

وَمَا ضَرَّهَا خَلْفٌ بِغَيْرِ مَخَالِبٍ * وَقَدْ خَلَفَتْ أسْيَافُهُ وَالقَوَائِمُ

(خلف = خلفت (ت))

أيضا:

وَكَيْفَ تُرَجَّى الرُّومُ وَالرُّوسُ هَدْمَهَا * وَإذَا الطَّعْنُ أسَاسٌ لَهَا ودَعَائِمُ

(الروم= الروس(س.م)

أيضا في البيت (الثالث عشر) (حاكموها = حواكم)، (مظلوم= ظالم)

وقوله:

فَلِلَّهِ وَقْتَ ذَوَّبَ الغِشَّ نَارُهُ * فَلَمْ يَبْقَ إلاَ صَارِمٌ أوْ ضُبَارِمُ

(صارم = ضبارم)

كذلك قوله:

إذَا زَلَفَتْ مَشَيْتَهَا بِبُطُونِهَا * كَمَا تَتَمَشَّى فِي الصَّعِيدِ الأرَاقِمُ

(مشيتها = تتمشى)

يُسَرُّ بِمَا أعْطَاكَ لاَ عَنْ جَهَالَةٍ * وَلَكِنْ مَغْنُوماً نَجَا مِنْكَ غَانِمُ

(مغنوم = غانم)

كل هذه التجنيسات وغيرها ساهمت في إبراز شعرية المتنبي ونفوقه في اختياراته بعناية، مع توزيعها بشكل منظم، وقد اكتست من خلالها القصيدة بالصوت الجميل واللافت لانتباه القارئ من خلال المجانسات التي مثلت الكلمات المفردة على أساس من التماثل والتقابل في البيت الواحد.

التصدير: هو أيضا شكل من أشكال التوازي الصوتي، ويتمثل في رد أعجاز الكلام على صدوره كما أنه يسهل استخراج قوافي الشعر.

ويعرفه "الحاتمي" في كتابه "حلية المحاضرة " بقوله «هو أن يبدأ الشاعر بكلمة في البيت في أوله أو في عجزه، ثم يرددها في النصف الأخير، فإذا نظم الشعر على هذه الصنعة تهيأ استخراج قوافيه وقبل أن يطرق إسماع مستمعية، وهو الشعر الجيد»[1]. ومن ذلك قوله:

وَلَسْتَ مَلِيكاً هَازِماً لِنَظِيرِهِ * وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيدُ لِلشِّرْكِ هَازِمُ

(هازما – هازم)

وقوله:

وَمَنْ طَلَبَ الفَتْحَ الجَلِيلَ فَإنَّمَا * مَفَاتِيحُهُ البِيضُ الخِفَافُ الصَّوَارِمُ

[1]– نقلا عن احمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المرجع السابق، ص 356.

أيضا:

وَقَدْ فَجَعْتَهُ بِابِنِهِ وابْنِ صِهْرِهْ * وَ بِالصَّهْرِ حَمَلاَتُ الأَمِيرِ الغَوَاشِمُ

في هذه الأبيات رد في كلام الإعجاز على الصدور ما من شأنه زيادة المعنى أكثر وضوحا كما أن معاودة استهلال العجز بنفس الكلمة التي انتهى بها الصدر بحروفها وأصواتها يسهم في إقامة نوع من الاتزان على مستوى الصوت.

التذييل: وهو أن يتبع الشاعر الصدر بعجز يؤكد ما قبله ويحافظ عليه. أيضا عرفوه بأن يذيل الناظم أو الناثر كلاما بعد تمامه وحسن السكوت عليه بجملة تحقق ما قبلها من الكلام وتزيده توكيدا، ومجرى المثل بزيادة التحقيق. كقول المتنبي:

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ * كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَ هُوَ نَائِمُ

فالعجز في هذا البيت حافظ على ما قبل فالشاعر يصف (سيف الدولة) في قلب المعركة (الموت) و يؤكد عليها بمثال [الردى] و وجود الأمير داخل عينيه.

إذن هذا التوضيح والتوكيد على المعنى، يحدث نوعا من الموازاة النصية لدى المستمع أو القارئ الذي يظل بحاجة إلى استكمال المعنى، كما أنه يكسب البيت إيقاعه المناسب غير المختل. كذلك قوله:

تَجَاوَزْتَ مِقْدَارَ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهَى * إِلَى قَوْلِ قَوْمٍ أَنْتَ بِالغَيْبِ عَالِمُ

فحديث الشاعر عن تجاوز ممدوحة حدود الشجاعة يحتاج إلى تأكيد يكسبه توازنه الإيقاعي والصوتي لدى السامع فجاء التأكيد بالأفعال (إلى قول قوم....)

أيضا قوله في بيت آخر:

ضَمَمْتَ جَنَاحَيْهِمْ عَلَى القَلْبِ ضَمَّةً * تَمُوتُ الخَوافِي تَحْتَهَا وَالقَوَادِمُ

بعد السكوت على الكلام الأول وتمامه يؤكد الشاعر بجملة أخرى تحققه ما قبلها.

التكرار (**التكرير**): وضارب ومتوفر في شعر المتنبي، ويتحقق فيه التوازي الصوتي على مستوى اللفظة المعجمية الواحدة. كما انه يتداخل مع أشكال صوتية أخرى كالجناس والتصدير.

يقوم "التكرار" على إعادة عنصر معجمي، أو ورود مرادف له، أو شبه مرادف ويعرفه البلاغيون القدامى على أنه إتيان الشاعر بثلاث أو أربع كلمات موزونات .

ثم يختم بأخرى وتكون القافية إما على وزنهن أو خارجة عنهن[1] أيضا يرى البعض في "التكرار" أن العناصر المكررة تحافظ على بنية النص وتماسكه وتخدم الجانب الصوتي والدلالي والتداولي.. لأن تكثيف المفردات أو تشابهها عن طريق التكرير يعني بناء الخطاب[2]. وورد في القصيدة بشكل ساهم في منح الشكل العام للأبيات طابعا عاما ومتميزا من ناحية الأصوات والإيقاعات.

تكررت ألفاظ عديدة منها:

(على قدر – على قدر) في البيت الأول / (عين –عين) في البيت الثاني.

(سقتها – سقتها) في البيت الثامن / (القنا- القنا) في البيت التاسع

(النصر – النصر) في البيت ثلاث وعشرون /(ريح-ريح) في البيت واحد وثلاثين.كذلك في قوله:

تَقَطَّعَ مَالاَ يَقَطَّعُ الدِّرْعُ وَ القَنَا * فَرَّ مِنَ الأَبْطَالِ مَنْ لاَ يُصَادِمُ

تكرار هذه المفردات المعجمية يولد لدى القارئ الإحساس بالصوت المتقن والانسجام في اللفظ والمعنى معا، كما أن التكرار يساعد أيضا على تحقق المعنى والتأكيد عليه ناهيك عن إسهامه في توازي الصوت والإيقاع وخلق نغم الموسيقي والتساوق بين الكلمات اتزانها وقوله أيضا:

تَدُوسُ بِكَ الخَيْلُ الوَكُورُ الذُّرَى * وَقَدْ كَثُرَتْ حَوْلَ الوَكُورِ المَطَاعِمُ

[1]- ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المرجع السابق، ص411.

[2]- ينظر، فتحي رزق الخوالد، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان "احد عشر كوبا"، ط1- 2006، دار أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن.

حافظت لفظة (الوكور) على توازن الأصوات بين الجملتين وهذا اثر تقابلها وتماثلها في الحروف وإشكالها، كما أنها أكدت على المعنى الذي أراد الشاعر الوصول إليه.

ويتردد "التكرار" في القصيدة بأشكاله المختلفة بإيراد المرادفات أو ما يقاربها في المعاني وهذا كله ساعد على تحقق مجموعات من التوازيات على مستوى الصوت وإيقاع القصيدة.

الترديد: هو أن يكرر اللفظة بعينها، لكنها متعلقة بمعنى آخر، ويعد شكلا من أشكال الموازنات الصوتية، وله دور بارز في إنعاش ظاهرة توازي الأصوات.

ورأى النقاد القدامى في مفهومه انه تعليق الشاعر لفظة في البيت متعلقة بمعنى ثم يرددها فيه بعينها، ويعلقها آخر في البيت نفسه[1] – ذكره الحاتمي– ويظهر هذا في قول المتنبي:

وَقَدْ حَاكَمُوهَا وَالمَنَايَا حَوَاكِمُ * فَمَا مَاتَ مَظْلُومٌ وَلا عَاشَ ظَالِمُ

ترددت كل من لفظة (الحكم– الظلم) في البيت مرة بعد المرة الأولى لكن الفرق في اختلاف المعنى فكلمة الظلم في الأولى (مظلوم) قصدت الذي يظلم من طرف احدهم و (ظالم) تضمنت ضدها، وهو الذي يقوم بظلم الآخرين.

وأيضا قوله:

أَفِي كَلِّ يَوْمٍ ذَا الدُّمُسْتُقِ مُقَدَّمٌ * قَفَاهُ عَلَى الأَقْدَامِ لِلْوَجْهِ لاثِمُ

جذور لفظه (ق–دم) لكن أخذت معنيين مختلفين فالأولى قصد بها الشاعر (مقدم) من الرتبة، والثانية (الأقدام) فهي من البسالة والشجاعة التي تميز بها الممدوح، والتردد في شكله يشبه التكرار. وهو أيضا تقنية صوتية يعتمدها الشاعر في نظمه لتعطي قيمته الإيقاعية وهو يعكس جودة الشعر إذا وجد فيه.

كذلك قوله:

يُسَرُّ بِمَا أَعْطَاكَ لاَ عَنْ جَهَالَةٍ * وَلَكِنْ مَغْنُوماً نَجَا مِنْكَ غَانِمُ

[1]– نقلا عن أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها،، المرجع السابق، وأيضا رابح بوحوش، المرجع السابق، ص90.

لفظة ترددت بجذورها (غ.ن.م) لكنها حملت مفهومين مختلفين في المعنى، فأضافت نوعا من التوازي الصوتي خاصة في إيقاع الكلمتين وتجانسهما في الصوت (مغنوم-غانم)

التسبيغ: إعادة لفظ قافية الصدر في بداية العجز، ورأى البعض أنه إعادة لفظة القافية في أول البيت الذي يليها، وهو أيضا نوع من أنواع الموازنات الصوتية وشكل من أشكال الشعرية في الصوت.

وقد ضرب له النقاد والبلاغيون القدامى المثال في القرآن الكريم لكثرته على حساب الشعر ومن ذلك قوله تعالى: ﴿**اللَّهُ نُورُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ مَثَلُ نُورِهِ كَمِشْكَاةٍ فِيهَا مِصْبَاحٌ الْمِصْبَاحُ فِي زُجَاجَةٍ الزُّجَاجَةُ كَأَنَّهَا كَوْكَبٌ دُرِّيٌّ يُوقَدُ مِنْ شَجَرَةٍ مُبَارَكَةٍ زَيْتُونَةٍ لَا شَرْقِيَّةٍ وَلَا غَرْبِيَّةٍ يَكَادُ زَيْتُهَا يُضِيءُ وَلَوْ لَمْ تَمْسَسْهُ نَارٌ نُورٌ عَلَى نُورٍ يَهْدِي اللَّهُ لِنُورِهِ مَنْ يَشَاءُ وَيَضْرِبُ اللَّهُ الْأَمْثَالَ لِلنَّاسِ وَاللَّهُ بِكُلِّ شَيْءٍ عَلِيمٌ**﴾ سورة النور: الآية 35. ومثال ذلك قول المتنبي:

وَ تَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَغِيرِ صِغَارُهَا * وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

(صغارها- تصغر إعادتها في بداية العجز يعد تسبيغا، وعند القراءة أو السماع لهذا البيت واختتام الصدر بلفظة، يعاد البدء فيها في العجز، وحده كاف لإحداث جرس موسيقي في الأذن وبالتالي تحقيق لمبدأ التوازي في الجانب الصوتي.

وأيضا يتحقق التسبيغ في موطن آخر من القصيدة ليشارك في زيادة تملك الشاعر للهندسة الصوتية و رسم أصواتها بتقنية عالية والقول هو:

وَقَدْ فَجَعْتَهُ بِابِنِهِ وابْنِ صِهْرِهْ * وَ بِالصَّهْرِ حَمَلاَتُ الأَمِيرِ الغَوَاشِمُ

---------- صهره بالصهر ----------

نهاية الصدر بداية العجز

=تواز بين نهاية الكلام في الجملة1 وبداية الجملة 2.

التطريز: هو عنصر من الموازنات أو التوازي الصوتي، ويقع هذا الشكل في أبيات متوالية من القصيدة، فتكون كلماتها متوازنة في (الوزن) وبهذا تحدث طرازا في النص الشعري، ولهذا الشكل علاقة بالجانب

التركيبي في إعادة الصيغ الصرفية أو أوزانها المتشابهة، وهذا الاختيار والتوزيع لأشكال التطريز في الشعر والذي يكون عموديا يحقق ظاهرة التوازي الصوتي، ويرفع من مستوى اللغة الشعرية.

ويرى الباحثون المهتمون بدراسة هذه الأشكال أنه من مبتدعات "أبي هلال العسكري"[1] ومعناه أن يقع في أبيات متوالية كلمات متساوية في الوزن، فيكون فيها كالطراز في الثوب، وهذا النوع وافر في الشعر الجيد ويعرفه "ابن قيم الجوزية" أن يأتي[2] الشاعر قبل القافية بسجعات متتالية، فيبقى في الأبيات أواخر الكلام كالطراز في الثوب» .ومثال ذلك الشعر المتنبي قوله:

على قدر أهل العزم تأتي العزائم * وتأتي على قدر الكرام المكارم

وتعظم في عين الصغير صغارها * وتصغر عين العظيم العظائم

يكلف سيف الدولة الجيش همه * وقد عجزت عنه الجيوش للخضارم

و يطلب عند الناس ما عند نفسه * وذلك مالا تدعيه الضراغم

يفدى أتم الطير عمرا سلاحه * نسور إحداثها والقشاعم

وماضرها خلف بغير مخالب * وقد خلقت أسيافه والقوائم

هل الحدث الحمراء تعرف لونها * وتعلم أي الساقين الغمائم

كلمات متساوية الأوزان

يقوم الشاعر بإيراد ألفاظ لها نفس الصيغة الصوتية والوزنية، مع المحافظة على مكان هذه اللفظة و تلك الصيغة في كل بيت شعري وهذا ما يحقق توازيا صوتيا في شكل القصيدة وإيقاعها، والشاعر كأن به يحيك فسيفساء، معدلة ومنمقة بصورة التطريز المتقن كما يفعل الخياط لأثوابه- ويحدث هذا التوازن الإيقاعي بني الألفاظ (المكارم- العظائم- الخضارم-الضراغم-القشاعم-القوائم- الغمائم) ويتواصل هذا الطراز في أبيات القصيدة حتى نهايتها، وهذه أيضا صفة من صفات شعرية لغة الشعر، والمتنبي ينوع في صيغة الكلمات المتساوية من حين لحين كقوله:

[1]- ينظرأحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المرجع السابق ، ص264.

[2]- ابن القيم الجوزية، الفوائد المشوقة إلى علوم وعلوم البيان، القاهرة، ط3، ص 236.

وقد حاكموها والمنايا حواكم * فمامات مظلوم ولا عاش ظالم

وقفت وما في الموت شك لواقف * كأنك في جفن الردى و هو نائم

تمربك الأبطال كلمى هزيمة * و وجه وضاح وثغرك باسم

تجاوزت مقدار الشجاعة والنهى * إلى قول قوم أنت بالغيب عالم

أبيات متتابعة

(نائم–باسم–عالم) كلمات متوازية في الشكل ومتساوية في الوزن وكذلك قوله في الأبيات الأخيرة من القصيدة:

لكَ الحمْدُ في الدُرِّ الذي لفظُهُ * فإنكَ مُعطِيهِ وإنّي ناظم

واني لتعدوبي عطاياك في الوغى * فلا أنا مذمُومٌ ولا أنتَ نادمُ

لفظتي (ناظم–نادم) متساويتان في الوزن.

هناك بعض من الأشكال اللغوية تساهم في تحقيق التوازي على مستويات مختلفة "كالتطريز" له إسهام أيضا في تحقيق التوازي على مستوى التركيبي الصرفي (المور فلوجي).

الموازنة و المماثلة:

وهي تساوي الفاصلتين في الوزن دون القافية، أما المماثلة فهي كما رآها النقاد أن يريد المتكلم التعبير عن معاني، فيأتي بلفظة تكون موضوعة لمعنى إلا انه يبنى إذا أورده عن المعنى المراد، وهي في ذلك تتداخل مع أشكال أخرى.

والمماثلة تكون بأن يتعدد أو يوجد في البيت أو نحوه مماثلة في الوزن والتقفية أو في الوزن فقط بين كلمتين متلاقيتين أو متوازنتين[1]. وأمثلة ذلك كثيرة في القصيدة الميمية كقوله:

خميسٌ بشرْقِ الأرضِ والغربِ زحفُه * وفي أُذُنِ الجوزاءِ منهُ زمَازمُ

فالموازنة وقعت بين لفظتي (الأرض– الغرب) وقد جاءت على زنة واحدة على الرغم من اختلاف التقفية. وقوله:

[1]– ينظر، أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها ، المرجع السابق، ص 646.

ولَسْتَ مليكاً هازماً لنَظيرِهِ * ولكنَّكَ التَّوْحيدُ للشِّركِ هازمُ

(مليكا–هازما) جرت الموازنة بين كلمتين في أواخرها على الرغم من اختلاف التقفية (الكاف–الميم)، وقد حققت الكلمتان توازيا صوتيا وإيقاعيا على مستوى الجملة.وأيضا قوله:

وكيفَ تُرجى الرُّومُ و الرُوسُ هدمها * وإذا الطعنُ أساسٌ لها وَدعَائِمُ

(الروم– الروس) الموازنة حصلت بين صوتي (الميم–والسين) على الرغم من اختلافهما لكنهما اتفقا في الوزن والحركة.

وفي ختام بحثنا عن مواطن وأشكال التوازي الصوتي والتي كانت كثيرة في القصيدة و اكتشفنا بعضا منها وصلنا إلى فكرة أن هذه الأشكال تتداخل فيما بينها وتحتاج إلى الدراسة والدقة الكبيرة لان الصوت مهم في الشعر.

3- التوازي التركيبي: (syntactical)

يتم هذا النوع من التوازيات على مستوى التركيب أو الشكل العام للقصيدة أو البناء... ويشمل مستويين هما "النحو والصرف"، ولعل أهم ما يمثل هذا التوازي الذي يحصل في التراكيب هو "طول العبارات، المقاطع، تكرار الأدوات النحوية والصرفية، استعمال الجموع والنكرات، الصيغ، أساليب الاستفهام التركيب الشرطي .

ا) **على مستوى النحو**: إن الشعر يسعى دائما في لغته إلى خرق النحو باستمرار وهذا ما عبر عنه "غريماس A. Greimas"، وكذلك رأى الشعر يعمل على خلق نحو خاص به، ومرد ذلك هو: – أن النحو الشعري يخضع لضرورات إيقاعية، حيث ركز: "أو بريك O.Brik" في إحدى مقالاته "الإيقاع والتركيب" على فكرة التعايش القائم في الشعر بين الإيقاع والتركيب، وذلك لأن قوانين تأليف اللغة الشعرية هي نفسها قوانين الإيقاع التي تعقد الطبيعية النحوية للشعر، وهذه القوانين من شأنها أن تحيل على العديد من صور التوازي.[1]

[1]- ينظر: T. Todorov, littérature théorie de la, éd. seuil 1965,paris, p165.

إضافة إلى ذلك فإن "النحو الشعري" يمارس فعله في مساحة أوسع من الجملة، وبهذا تصبح مؤشرات التعليق النحوي من أهم الأسس المساهمة في بناء وحدة النص.

وتتقاطع هذه المفاهيم مع ما قدمه "س.ر.ليفين *S.R.Levin عند حديثه عن مفهوم "الازدواج، والذي سعى من خلاله إلى تأسيس نحو خاص بالشعر يتجاوز حدود الجملة ليمتد على طول العديد من الجمل أو النص بأكمله.[1]

إذن "فالتوازي" النحوي يتم من خلال البناء النحوي والذي يكون موزعا على نمطين من التماثل الموقعي، وهذا التماثل أما أن يكون تماثلا بين مواقع متوازنة، أو بين مواقع متقابلة.

كما يمكن "للتوازي الإعرابي أو النحوي" أن يتشكل من خلال متواليات متوازنة وذلك بأدائها لنفس الوظائف النحوية وتقابلها في العلاقة بفعل واحد، أو بارتباط الأفعال بضمير واحد يحدد أشكالها كضمير المخاطب أو المتكلم.

ومن ذلك قول المتنبي في قصيدته مادحا سيف الدولة:

يُكَلَّفُ سَيْفُ الدَّوْلَةِ الجَيْشَ هَمَّهُ * وَقَدْ عَجَزَتْ عَنْهُ الجُيُوشُ الخَضَارِمُ

وَ يُطْلَبُ عِنْدَ النَّاسِ مَا عِنْدَ نَفسِهِ * وَذَلِكَ مَا لاَ تَدَّعِيهِ الضَّرَاغِمُ

يُفَدَّى أَتُمَّ الطَّيْرِ عُمْراً سِلاحُهُ * نُسُورَ المُلاَ إِحْدَاثُهَا وَالقَشَاعِمُ

لقد تكونت وحدة هذه الأبيات الشعرية إثر تعلق المتواليات المتوازية على محور واحد هو "ضمير الغائب (هو)"، والذي اقترن بمتوالية من الأفعال دلت على همة وشجاعة "سيف الدولة" ورغبته في أن تكون جيوشه بنفس شجاعته وقد حققت هذه الوحدة الضمائرية في الأبيات توازيا على مستوى التركيب زين شكل البناء العام للقصيدة وهذا لأن الخطاب في هاته الأبيات وزع على محور واحد هو الضمير (هو)، وقد خرق هذا التأليف القاعدة النحوية وأنشأ مكانها نحوا شعريا خاصا بهذه القصيدة.

[1]– ينظر: ر.ليفين سمويل، البنيات اللسانية في الشعر ، ترجمة محمد الوالي والتوازني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، دار الخطاب 1989، ص12.

ويتواصل هذا التوزيع العمودي المؤلف على وترو إيقاع ضمير واحد في معظم القصيدة وهو يتراوح بين ضميري (الغائب و المخاطب)، أو التداخل بينهما.

ومثال ذلك قول أبي الطيب:

أتَوْكَ يَجُرُّونَ الحَدِيدَ كَأنَّهُمْ * سَرَوا بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوائِمُ

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ * كَأنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَ هُوَ نَائِمُ

تَمُرُ بِكَ الأبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةٍ * وَ وَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

تَجَاوَزْتَ مِقْدَارَ الشَّجَاعَةِ وَالنُّهَى * إلَى قَوْلِ قَوْمٍ أنْتَ بِالغَيْبِ عَالِمُ

ضَمَمْتَ جَنَاحَيْهِمْ عَلَى القَلْبِ ضَمَّةً * تَمُوتُ الخَوافِي تَحْتَهَا وَالقَوَادِمُ

حَقَرْتَ الرَّدِينَاتِ حَتَّى طَرَحْتَهَا * وَحَتَى كَانَ السَّيْفُ لِلرُّمْحِ شَاتِمُ

نَثَرْتَهُمْ فَوْقَ الأُحَيْدِبِ كُلِّهِ * كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ العَرُوسِ الدَّراهِمُ

تَدُوسُ بِكَ الخَيْلُ الوَكُورُ الذُّرَى * وَقَدْ كَثُرَتْ حَوْلَ الوَكُورِ المَطَاعِمُ

وَقَدْ فَجَعْتَهُ بِابنِهِ وابْنِ صِهْرِهْ * وَ بِالصَّهْرِ حَمَلاَتُ الأمِيرِ الغَوَاشِمُ

وَلَسْتَ مَلِيكاً هَازِماَ لِنَظِيرِهِ * وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيدُ لِلشِّرْكِ هَازِمُ

الأفعال (أتوك- وقفت –تمر- تجاوزت، ضممت، حقرت، نثرت ، تدوس، فجعت، لست) شكلت توازيات تركيبية حين اقترنت بضمير المخاطب (أنت)، وبالتالي كونت هذه الأبيات وحدة بنائية نجمت عن طريق تعلق المتواليات الموازنة والموزعة عموديا على محورها الثابت الضمير المخاطب.

كما أن هذه الأفعال قد دلت على سمو أفعال الفاعل (سيف الدولة)، ومثلت أيضا خلفية المجتمع الذي كان يعيش فيه الشاعر (أبو الطيب)، والذي سعى من خلال شعره إلى اختزال ذاته التي ترغب في تحقيق الوحدة العربية، والتي انعكست في شخص هذا البطل الملحمي، والذي توفرت فيه المقدرة الكافية لتحقيق هذه الوحدة، وقد ساهم هذا التوازي الحاصل في تركيب وبناء الأبيات إلى تماسك و وحدة النص.

ب)- على مستوى الصرف: (البناء المورفولوجيي):

الصيغ: تنوعت الصيغات وأوزان الكلمات في هذه القصيدة و توزعت على مجموعات من الكلمات تشكل من خلالها التوازي الصرفي (الوزني)، فجاء بعضها على صيغة "اسم الفاعل" وبعضها على صيغة أو وزن آخر ك "فواعل"، إضافة إلى استعمال صيغ الجموع والنكرات... كل هذا خلق تقابلات بين الصيغ والأوزان وازن بين البنيات التركيبية في النص.يقول الشاعر:

وَكَانَ بِهَا مِثْلَ الجُنُونِ فَأَصْبَحَتْ * وَمِنْ جُثَثِ القَتْلَى عَلَيْهَا تَمَائِمُ
إِذَا كَانَ مَا تَنْوِيهِ فِعْلاً مُضَارِعاً * مَضَى قَبْلَ أَنْ تَلْقَى عَلَيْهِ الجَوَازِمُ
وَكَيْفَ تُرَجَّى الرُّومُ وَالرُّوسُ هَدْمَهَا * وَإِذَا الطَّعْنُ أَسَاسٌ لَهَا ودَعَائِمُ

فالكلمات (تمائم–جوازم –دعائم) جاءت على صيغة واحدة هي (فواعل) وكانت في أواخر صدور الأبيات وهذا ما حقق توازيا على مستوى التركيب الشكلي والجمالي للأبيات كما عكست هذه الصيغ المتوازية أيضا نفسية الشاعر المتفاعلة مع الأحداث، حيث أن الشاعر استطاع اختيار الصيغ المناسبة للتعبير عن مشاهد أعجب لها.و في قوله أيضا:

يُسَرُّ بِمَا أَعْطَاكَ لاَ عَنْ جَهَالَةٍ * وَلَكِنْ مَغْنُوماً نَجَا مِنْكَ غَانِمُ
وَلَسْتَ مَلِيكاً هَازِماً لِنَظِيرِهِ * وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيدُ لِلشِّرْكِ هَازِمُ
لَكَ الحَمْدُ فِي الدُّرِ الذِي لِي لَفْظُهُ * فَإِنَّكَ مُعْطِيهِ وَإِنِّي نَاظِمُ
وَإِنِّي لَتَعْدُو بِي عَطَايَاكَ فِي الوَغَى * فَلاَ أَنَا مَذْمُومٌ وَلاَ أَنْتَ نَادِمُ
أَلاَ أَيُّهَا السَّيْفُ الّذِي لَيْسَ مُغَمَّداً * وَلاَ فِيهِ مُرْتَابٌ وَلاَ مِنْهُ عَاصِمُ
هَنِيئاً لِضَرْبِ الهَامِ وَالمَجْدِ وَالعُلاَ * وَ رَاجِيكَ وَالإِسْلاَمُ أَنَّكَ سَالِمُ
وَ لَمَّا لاَ يَقِي الرَّحْمَنُ حَدَّيْكَ مَا وَقَى * وَتَلْفِقُهُ هَامُ العُدَا بِكَ دَائِمُ

فكلمات (غانم–هازم –ناظم–نادم –عاصم–سالم–دائم) جاءت على صيغة " اسم الفاعل"، فعكس الشاعر من خلالها بطولة و شجاعة الممدوح التي صورها بأحسن الصور والصيغ المناسبة التي دلت على فعل "سيف الدولة"، كما أن هذه الكلمات جاءت على صيغة واحدة أحدثت تركيبة متوازنة بين الأبيات أعطت للشكل طابعه البنائي المتناسق.

ج/ تكرار الأدوات النحوية والضمائر المتصلة:

يؤدي تكرار الأدوات النحوية كحروف الجر أو حروف العطف سواء داخل البيت الواحد أو على مستوى المقطوعة إلى خلق التوازي على شكل التراكيب والجمل.ومثال ذلك قول المتنبي:

عَلَى قَدْرِ أَهْلِ العَزْمِ تَأْتِي العَزَائِمُ * وَتَأْتِي عَلَى قَدْرِ الكِرَامُ المَكَارِمُ
وَ تَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَغِيرِ صِغَارُهَا * وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

فتكرار أداة الجر (على) في البيت الأول أدى إلى إحداث تواز على مستوى التركيب والبناء بين الصدر والعجز، وكذلك تكرار حرف العطف (الواو)، وحرف الجر (في) جعلا التوازي يحصل في البيتين وشكلا نوعا من التقابل في البنى التركيبية والشكلية. أيضا قوله:

تَقَطَّعَ مَالاَ يَقَطَّعُ الدِّرْعُ وَ القَنَا * فَرَّ مِنَ الأبْطَالِ مَنْ لاَ يُصَادِمُ
وَ إنِّي لَتَعْدُو بِي عَطايَاكَ فِي الوَغَى * فَلاَ أنَا مَذْمُومٌ وَلاَ أنْتَ نَادِمُ
ألاَ أيُّهَا السَّيْفُ الّذِي لَيْسَ مُغَمَّداً * وَلاَ فِيهِ مُرْتابٌ وَلاَ مِنْهُ عَاصِمُ

فتكرار "حرف العطف (الواو)" و"(لا) النافية" أفرزا توازيا في تراكيب الجمل أعطى الشكل جمالا ورسما متقنا لشكل الأبيات وبنائها، وهذا التكرار للأدوات النحوية كثير في القصيدة المدروسة، ساهم بشكل كبير في بناء الأبيات على محاور متوازية.أيضا كان هناك تكرار لأدوات التوكيد في أبيات عديدة (كان – أن – لكن).

كقوله:

وَيُفْهَمُ صَوْتُ المَشْرَفِيَّةِ فِيهُمْ * عَلَى أَنَّ أصْوَاتَ السُّيُوفِ أعَاجِمُ
يُسَرُّ بِمَا أعْطَاكَ لاَ عَنْ جَهَالَةٍ * وَلَكِنْ مَغْنُوماً نَجَا مِنْكَ غَانِمُ
وَلَسْتَ مَلِيكاً هَازِماً لِنَظِيرِهِ * وَلَكِنَّكَ التَّوْحِيدُ لِلشِّرْكِ هَازِمُ

الضمائر المتصلة: تسهم أيضا إحداث التوازنات بين الأبيات ويتشكل هذا من خلال تكرارها وخدمة معانيها التي تدل عليها سواء في "المخاطب أو المتكلم أو الغائب". ومثال ذلك قول الشاعر:

وَ يُطْلَبُ عِنْدَ النَّاسِ مَا عِنْدَ نَفسِهِ * وَذَلِكَ مَا لاَ تَدَّعِيهِ الضَّرَاغِمُ
سَقَتْهَا الغَمَامُ الغُرُّ قَبْلَ نُزُولِهِ * فَلَمَّا دَنَا مِنْهَا سَقَتْهَا الجَمَاجِمُ
أَتَوْكَ يَجُرُّونَ الحَدِيدَ كَأَنَّهُمْ * سَرَوا بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوائِمُ
إِذَا بَرَقُوا لمَ تَعْرِفْ البِيضُ مِنْهُمْ * ثِيابَهُمْ مِنْ مِثْلِهَا وَالعَمَائِمُ
خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ وَالغَرْبِ زَحْفُهُ * وَفِي أُذُنِ الجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ
عَلَى كُلّ طيارٍ إليْها برجلِه * إذا وقعت في مسمعيْه الغماغِمُ

تكررت الضمائر في صدور الأبيات وإعجازها وهذا ما أدى إلى إيجاد نوع من التوازي في البناء التركيبي للجمل تمثل في التقابل بين الشطور ما رسم بنية تركيبية موحدة ثنايتها من خلال ضمير الهاء [هـ – هـ]،[ها – ها]،[ـه – ـه].

د/التنويع في العبارات بين الطول و القصر: يعتبر شكلا من أشكال التوازي على مستوى تركيب وشكل الجمل.

تنوع شكل الجمل في القصر والطول، مثل: الجمل الشرطية والاستفهامية جاءت طويلة مثل قوله:

{ هل الحدث الحمراء تعرف لونها} { وتعلم أي الساقين الغمائم}؟

{إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا} {مضى قبل تلقى عليه الجوازم}

{إذا زلفت مشيتها ببطونها} { كما تتمشى في الصعيد الأراقم}

{أفي كل يوم ذا الدمستق مقدم} { قفاه على الأقدام للوجه لاثم}

حصل التقابل بين جمل طويلة في الصدر والعجز مما أوجد توازيات على شكل القصيدة ونبيتها التركيبية.

أما الجمل القصار والعبارات، حملت معاني الوصف أو الإتباع أو التفسير لما قبلها.ومن ذلك قوله:

{ وقد حاكموها} { والمنايا حواكم} {فمامات مظلوم} {و لا عاش ظالم}

{ تمر بك الأبطال} { كلمى هزيمة} { و وجهك وضاح} { وثغرك باسم}

{ وقد فجعته بابنه} {وابن صهره} { وبالصهر حملات الأمير} { الغواشم}

{هنئا لضرب الهام} { و المجد والعلا} { و راجيك} { والإسلام انك سالم}

هذه التقابلات وغيرها على مستوى الجمل بالتراوح بين القصر والطول فيها. والتناسق بين العبارات إذ لا يمكن لجملة أن يقوم معناها دون الجملة التي بعدها، كله وازى بين الأشكال والمبنى العام للقصيدة.

الاستفهام المركب: يساهم في إحداث التوازن التركيبي الجملي وذلك عن طريق إيراد جملة الاستفهام وبمقابلها جملة جواب الاستفهام.كقول المتنبي:

أَفِي كَلِّ يَوْمٍ ذَا الدُّمُسْتُقِ مُقَدَّمٌ * قَفَاهُ عَلَى الأَقْدَامِ لِلْوَجْهِ لاثِمُ
أيَنْكُرُ رِيحَ اللَّيْثِ حَتَى يَذُوقَ * وَقَدْ عَرَفَتْ رِيحُ اللُّيوثِ البَهَائِمُ

هناك تواز جار في هذه الجمل الاستفهامية وذاك من خلال الاستفهام و جوابه وهذا ما عرف بالاستفهام غير الحقيقي و المركب. وفي قوله أيضا:

وَمَا ضَرَّهَا خَلْقٌ بِغَيْرِ مَخَالِبٍ * وَقَدْ خَلَقَتْ أسْيَافُهُ وَالقَوَائِمُ
هَلْ الحَدَثُ الحَمْرَاءُ تَعْرِفُ لَوْنُهَا * وَتَعْلَمُ أَيُّ السَّاقِينَ الغَمَائِمُ

فهذا استفهام غير حقيقي لا ينتظر منه جواب، اتبعه الشاعر بجواب استفهام ليس المراد به الجواب بل الإقرار بخير، فركب بين الاستفهام وجوابه ما أحدث توازيا على مستوى الجملة وتركيبها.

التركيب الشرطي: هو مظهر يتحقق به التوازي التركيبي، ويتم أيضا على مستوى الجملة وكيفية بنائها، لأنه يتضمن "فعل الشرط" وجملة وفعل جواب الشرط وجملة ومثال ذلك في القول:

/إذا كان ما تنويه فعلا مضارعا// مضى قبل أن "تلقى عليه الجوازم /

/ إذا برقوا لم تعرف البيض منهم // ثيابهم من مثلها ولا العمائم/

بعض المباحث والمقومات التوازنية التركيبية لها إسهام "في المعنى والدلالة، و فهمها فهي مظهر من مظاهر التوازي الدلالي.

4- التوازي الدلالي (semantic):

رأي كل من "مولينو وتامين Molino- Tamine" أنه بالإمكان تصنيف التوازيات وفق معايير دلالية، وذلك بالتمييز بين أربع علاقات أساسية.

{علاقة تنبني دلالتها على أساس "الترادف"- وأخرى على أساس "التضاد" وأيضا على أساس "الارتباط الشرطي" و الاشتراك في مجموعة من الصفات".

ويرى "جاكبسون Jakobson أن هذا النوع من التوازي قائم على الترادف والتضاد، وحصره في وحدة الأصول الثلاثة للكلمة. وقصيدة "أبي الطيب" توفر فيها التوازي الدلالي بأنواعه:

ا/-**التوازي بالملاءمة بين الألفاظ**: أو ما يسمى "إيراد الملائم" وتبني فيه العلاقة الدلالية على أساس من "الترادف"، ومعنى هذا الإتيان بالشيء و شبيهه، وهذا النوع من التقابلات الدلالية كثير في الشعر العربي.ومثال ذلك قول المتنبي:

أتَوْكَ يَجُرُّونَ الحَدِيدَ كَأنَّهُمْ * سَرَوا بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوائِمُ

في هذا البيت هناك ملاءمة دلالية قائمة بين المفردات (يجرون- سروا) وأيضا بين (الحديد- قوائم) وقد تبينت هذه العلاقة بين الكلمات على الترادف وتلاءمت فيما بينها ن وهذا أفرز توازيا على المستوى الدلالي، وهذا بين مشهدين متقابلين هما "صورة الجنود المدججين بالسلاح ومشيهم البطيء بسبب كثرة الحديد الذي يجرونه" قابلتها صورة أخرى "صورة السير بخيول ليس لها قوائم".

وهذه المقابلة الدلالية زادت المعنى وضوحا، فالجملة الثانية جاءت مكملة للمعنى الذي كان قائما. أيضا قوله:

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ * كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَ هُوَ نَائِمُ

تَمُرُ بِكَ الأَبْطَالُ كَلْمَى هَزِيمَةٍ * وَ وَجْهُكَ وَضَّاحٌ وَثَغْرُكَ بَاسِمُ

فالملاءمة الدلالية القائمة بين المرادفات (الموت- الردى – كلمى – هزيمة) وأيضا (وضاح – باسم) أنتجت توازيات دلالية بين حالتين متقابلتين هما "حالة المنتصر" "وحالة المنهزم"، وقد كانت هذه الملاءمة الدلالية التي صاغها "المتنبي" تصويرا لشجاعة ممدوحه وتعامله مع الأعداد، ومدى قوة الشخصية لديه.

ب/– **التوازي بإيراد النقائض**: أو إيراد النقيض وهي علاقة دلالية مبنية على "التضاد" أو "الإتيان بالضد"، كأن يقوم بالجمع بين الأضداد في صورة ثنائيات ويشمل هذا شكلي"الطباق والمقابلة".ومثال ذلك قوله:

وَ تَعْظُمُ فِي عَيْنِ الصَغِيرِ صِغَارُهَا * وَتَصْغُرُ فِي عَيْنِ العَظِيمِ العَظَائِمُ

فهذا البيت ضم معنيين مختلفين أو متناقضين، فأتت جملة مقابلة لجملة نقيضتها في المعنى، فقد وقع "التضاد" بين (تعظم–تصغر)، (الصغير–العظيم)

فحدث بذلك التوازي في الدلالة بين كل عناصر البيت أحدث التوازي الدلالي وهذا في إشارة الشاعر إلى شرف "سيف الدولة"، وما فعله في ميدان الحرب وهذا كله دال على نفاد العزم وجلاء القدر لديه وكذلك في قوله:

وَقَدْ حَاكَمُوهَا وَالمَنَايَا حَوَاكِمُ * فَمَا مَاتَ مَظْلُومٌ وَلا عَاشَ ظَالِمُ

فالتضاد وقع بين (مظلوم– ظالم) أوجد تناقضا في المعنى وزاد في توضيح المعنى والدلالة، "فسيف الدولة" (القلعة) و(الروم) خصمين و(المنايا) حاكمة بينهما، فحكمت للمظلوم (القلعة) على الظالم (الروم). كذلك قوله:

خَمِيسٌ بِشَرْقِ الأَرْضِ وَالغَرْبِ زَحْفُهُ * وَفِي أُذُنِ الجَوْزَاءِ مِنْهُ زَمَازِمُ

لقد وقع التضاد بين (الشرق والغرب) وهذا طباق عادٍ بالإيجاب على المعنى وزاده وضوحا، وأقام التوازي بين مفردات البيت دلاليا، "فالمتنبي" حين يقابل الضدين يصف عظمة الجيش (خميس) وكثرته، وأنه يمتد طولا وعرضا من شرق الأرض إلى غربها وذلك لأن للجيش ميمنة وميسرة.

إن شعر "المتنبي" يحضر فيه "التضاد" بقوة، ويبرز ذلك في معظم شعره، ولعل السبب في ذلك راجع إلى حكمته وعقله، وتجربته القائمة على الشيء وضده، وهذه خطابية قائمة على المنطق والتحكم في الذهن وتحكيمه دائما في الحياة.

وقد جاء التضاد في شعره على أشكال متعددة "تضاد على مستوى اللغة" "تضاد بين الصور"، أي محاولة اكتشاف الأشياء من خلال أضدادها.

سنختار بعض المقاطع من شعره مختلفة القوافي لإبراز التضاد فيها ودوره في إنشاء التوازي وإيضاح المعاني (وهذا لأن التضاد أهم ميزة في شعر المتنبي)

ومن ذلك قوله:

أحْيَا وأيْسُر ما لاقِيتُ مَا قَتلاَ * والبينُ جارٍ عَلى ضعْفِي ومَا عَدلا

استعمل متضاد ين في لفظتي (أحيا قتل) (جار- عدلا)، والصورة في هذا البيت رجل يتمكن من البقاء على قيد الحياة رغم همومه القاتلة، والشاعر يصور أيضا صورة الإنسان في بحثه عن السعادة ويقابلها بضدها وهي مقارنها لرغباته وتمنياته. وهنا في يبرز التوازي الدلالي بمقابلة الصورتين الحاملتين لمعنيين مختلفين.

ويستمر هذا النص في المحافظة على تقنية التضاد وهذا في قوله : (ج850/2)

والوجْدُ يقْوَى كَما تقوَى النوى أبدَا * والصَّبْر بنحل في جِسْمِي كما نَحَلاَ

لوْلاَ مفارقَةُ الأحبَابِ مَا وَجَدَتْ * لها المَنايا إلى أرواحِنا سُبُلاَ

بِما في جفنَيْكَ من سِحر صدّي دنف * يهوَى الحيَاة وأمَا أن صددت فلاَ

إلا يشب فلقد شَابَتْ لهُ كبد * شَيْبا إذا خَضَبتهُ سلوة نصَلا

يجنِ شوْقاً فلوْلاَ إن رائحة * تزُورُه في رياح الشرْقِ ما عقَلاَ

فكان التوازي بين الدلالات المتضادة وهي (قوة الوجد- ضعف الجسم) (فراق الأحباب - استقبال الموت) (بين وصل الأحباب- صدورهم) (شباب الشعر - شيب الكبد) أيضا بين (جنون الشوق- ما يقابله من العقل الذي تحمله نسمة الرياح من بلاد المحبوبة)، ثم قوله في قصيدة أخرى: (ج1/200-2010).

عجنا فأذهب مال ابقي الفراق لنا * من العقول ومارد الذي ذهبا

دار الملم لها طيف تهددني * ليلا فما صدقت عيني و لا كذبا

نأتيه فدنا أدنيته فنأى * جشمته فنبا قبلته فأبى

هام الفؤاد بأعرابية سكنت * بيتا من القلب لم تمدد له طنبا

كأنها الشمس يعيي كف قابضه * شعاعها ويراه الطرف مقتربا.

يحصل التوازي في الدلالات بعد تقديم الشاعر لمجموعة من ألفاظ التضاد (أذهب- أبقى) (رد- ذهب)، (صدقت- كذب)، (نأتيه- أدنيته)، (دنا، نأى) وهذه مجموعة من صور التضاد بين بيوت البادية وهو يحتاج إلى الطنب لتثبيته، وبيت القلوب الذي لا يحتاج إلى ذلك، وبين قرب الشمس من العين وبعدها عن اليد (هنا انتقال من صفات الرجولة إلى الأنوثة) وكذلك قوله في موضع آخر:

ودهرٌ ناسُهُ ناسٌ صِغارُ * وإنْ كانتْ لهُم جُثَثٌ ضِخَامُ (ج2)

أرَانِبٌ غيْرَ أنهُم مُلُوك * مفتحة عيونهم نيَامُ

وَلَو لم يعل إلا ذُو محل * تَعالى الجيشُ وانحطَّ القتامُ

ومِن خبر الغواني فالغَوَاني * ضِيَاء بوَاطِنُه ظَلامُ

تلذُ لهُ المروءَةُ وهِيَ تؤذي * ومن يعْشَقْ يلد له الغَرامُ.

هذا النص مليء بالمتضادات، والتي تعكس فكرة توازي التضاد في الدلالة بين (صغر قيمة البعض وضخامة جثثهم)، وأيضا بين (العيون المتفتحة وأصحابها الملوك النائمين) وبين (ارتفاع الغبار وانحطاط لجيش) وبين (ضياء ظاهرة المرأة وظلام باطنها) وكذلك بين (لذة المروءة وأذاها).

فرضية التضاد عند المتنبي" تمضي بالرسوخ في ذهن أي قارئ من قصيدة إلى أخرى، فهو يوظف تقنية التضاد في معالجاته لأي قضية يريد الخوض فيها ومن ذلك قوله:

لقيتُ بدربِ القلة الفجر لقية * شفت كمدى والليل فيها قتيلُ (ج2)

ويوما كان الشمس فيه علامة * بعثت بها والشمس منك رسولُ

وما قبل سيف الدولة آثار عاشق * ولا طلبت عند الظلام ذحولُ

ولكنه يأتي بكلِ غريبة * تروق على استغرابها وتهولُ

يورد صورة التضاد "لليل" وهي "الصباح" الذي يوحي إلى ذهن الشاعر معاني الإنبثاق والانتصار التي تتجسد في شخص الأمير "سيف الدولة" الذي ينتصر على أعدائه في مكان سمي (درب القلة)، وكان انتصاره انتصارا للضوء على الظلام وقد أكد هذا من خلال التوازي الحاصل بين المضادات اللفظية (تروق- تهول)، (الفجر- الليل).

ج/ التوازي الشرطي: أو "الانحرار" وتقوم فيه العلاقة على أساس الارتباط الشرطي أي معنى ذلك الإتيان بالشيء وما يستعمله فيه، وتتم هذه العلاقة أما بين لفظتين يشترط أحدهما الآخر، أو بين سلسلة من الألفاظ المترادفة يشترطها موقع واحد ثابت. **ومن ذلك قول المتنبي:**

وَمَنْ طَلَبَ الفَتْحَ الجَلِيلَ فَإنَّمَا * مَفَاتِيحُهُ البِيضُ الخِفَافُ الصَّوَارِمُ

فالعلاقة القائمة بين (الفتح- البيض)، البيض تعني السيوف، وهذا معناه أن السيف القاطع شرط من شروط القيام بالفعل (الفتح)، وهذا الارتباط الشرطي بدوره افرز توازيا دلاليا وزاد المعنى أكثر جلاء و وضوحا. وقوله

وَكَيْفَ تُرَجَّى الرُّومُ وَالرُّوسُ هَدْمَهَا * وَإذَا الطَّعْنُ أسَاسٌ لَهَا ودَعَائِمُ

فالعلاقة قائمة بين (هدم الروم والروس) و(الطعن) الذي هو أساس لها والكلام معناه أن الهدم لا يكون إلا بشرط حصول طعن "سيف الدولة"، وهنا حصل ارتباط شرطي تحقق من خلاله التوازي في الدلالة والذي تأكدت من خلاله مكانة الأمير ومركزه ويطهر "الانجرار" أيضا في قوله:

بَنَاهَا فَأَعْلَى وَالقَنَا تَقْرَعُ القَنَا * وَ مَوْجُ المَنَايَا حَوْلَهَا مُتَلاطِمُ

العلاقة قائمة بين (البناء و القرع)، أي أن الممدوح لم يبن قلعته إلا بعد مقارعة للرماح بين المسلمين والروم، وبالتالي حدث الارتباط بين البناء الذي لم يكن له أن يحصل لولا شرط هو مقارعة القنا في الحرب، وهذا الارتباط الشرطي المشكل على توازي عبارتي فعل الشرط وجوابه وانسجامهما عكس وأبرز الجهد المبذول في سبيل بناء القلعة.

د/ التوازي التناسبي: ويعرف "بالتناسب" والذي يتم على أساس الاشتراك في مجموعة من السمات ويكون أما في "الوضع" أو "الجنس" وكذلك يحصل شكلين من الموازنات الصوتية هما (التصدير والتذييل).

التناسب في الوضع: أكثر ما مثله في الشعر العربي(التشبيه) خاصة في القصائد المدحية ومنها هذه القصيدة، ويكون التناسب في الوضع بسيطا لا يتجاوز البيت الواحد، أو مركبا تمتد على سلسلة من الأبيات. ومثال ذلك قول المتنبي:

وَقَفْتَ وَمَا فِي المَوْتِ شَكٌّ لِوَاقِفٍ * كَأَنَّكَ فِي جَفْنِ الرَّدَى وَ هُوَ نَائِمُ

وضعية "سيف الدولة" في "جفن الردى" الذي مثله بالإنسان تناسب مع وقوفه في الموت (أي الحرب)، وهو تناسب موضعي بين الوقوف في صدر البيت والوقوف في عجزه.

وهذا عبارة عن تماثل بسيط تم في بيت شعري واحد وقد تحقق هنا التوازي عن طريق المشابهة. وأيضا قوله:

نَثَرَتْهُمْ فَوْقَ الأُحَيْدِبِ كُلِّهِ * كَمَا نُثِرَتْ فَوْقَ العَرُوسِ الدَّراهِمُ

شبه الشاعر موضع الجنود القتلى فوق جبل (الأحيدب) بموضع العروس التي نثرت فوقها الدراهم، وبهذا حصل تناسب موضعي بني على أساس من المشابهة، والتي استطاع الشاعر من خلالها أن يرسم نوعا من المقابلة الدلالية أفرزت فكرة ومعنى الإعجاب والتأثر بالأمير الممدوح وتنكيله بأعدائه. وقوله أيضا:

إذَا زَلَفَتْ مَشَيْتَهَا بِبُطُونِهَا * كَمَا تَتَمَشَّى فِي الصَّعِيدِ الأَرَاقِمُ

فموضع الخيول حين صعودها الجبال وتزلقها ومشيها على بطونها يتناسب مع موضع زحف الحيات (الأفاعي) على بطونها فوق الأرض، والتناسب يتقاطع أحيانا مع إيراد الملائم خاصة في محور التشبيه، والتناسب شكل يحقق التوازي في الدلالة من خلاله تمكينه من فهم المعنى المطلوب.

كما ورد في القصيدة تواز تركيبي ويجرى على أكثر من بيت ومن ذلك قوله:

أَتَوْكَ يَجُرُّونَ الحَدِيدَ كَأَنَّهُمْ * سَرَوا بِجِيَادٍ مَا لَهُنَّ قَوائِمُ

إذَا بَرَقُوا لمَ تَعْرِفْ البِيضُ مِنْهُمْ * ثِيابَهُمْ مِنْ مِثْلِهَا وَالعَمَائِمُ

وأيضاً في هذين البيتين يتناسب وضع الجنود فوق خيولهم المثقلة بالحديد مع وضع الخيول بلا قوائم، كما أنه وضع ضمير الغائب (هو) أن وضع الجنود في البيت الثاني تناسب بريقه مع بريق السيوف (أي بريق الثياب والعمائم والسيوف).

وتبرز القيمة الفنية في البيتين من خلال التوازي الحاصل، والذي عمل من خلاله الشاعر على تضخيم المشهد وتعظيمه بوصف الجيوش وكثرتها وكثرة سلاحها. وحقق هذا التوازي الدلالي رغبة "المتنبي " في تهويل المشهد ليعكس شجاعة ممدوحه، وعدم خوفه من الجيوش وضرورة هزمها.

التناسب في الجنس: يحصل من خلال ونتيجة لانتماء العناصر اللغوية إلى جنس واحد.ومثال ذلك قول أبي الطيب:

يُفَدَّى أَتَمَّ الطَّيْرِ عُمْراً سِلاحُهُ * نُسُورَ المُلاَ إحْدَاثُهَا وَالقَشَاعِمُ

حصل تناسب في الجنس افرز توازيا في المعنى، وكان ذلك من خلال انتماء بعض العناصر اللغوية إلى نفس الجنس، وهو جنس الطيور (النسور) وهي كالآتي (أتم الطير يعني: سن الطيور)، (أحداثها: صغار النسور)، (القشاعم: كبار النسور)، والشاعر وظف جنس "النسور في خطابه ليعطي المعنى إثارة أكثر ووضوح، فوجودها دال على كثرة القتلى، وأنها تتغذى على لحومها. وقوله:

لَكَ الحَمْدُ فِي الدُّرِ الذِي لِي لَفْظُهُ * فَإِنَّكَ مُعْطِيهِ وَإِنِّي نَاظِمُ

التناسب في الجنس كان بين الألفاظ (الذر- لفظه- معطيه (قائله)- ناظم) فهي تنتمي لجنس واحد (الشعر)، وهذا تناسب فيه توازن في الدلالة، وهو يعكس فطنة "المتنبي" وذكاءه في مدح ممدوحه، فهو بريد (بالذر: شعره)، وأن المعاني "لسيف الدولة" و تترجمها أفعاله، واللفظ "لأبي الطيب"، ومعنى ذلك (أنك من تعطيني المعاني بأفعالك وانجازاتك، وأنا من ينظمها ويهلهلها في أبيات...).

أحيانا أو في الغالب تكون الدلالة مقرونة "بالإيحاء" وتمثل أشكاله هناك من تم ذكرها وأخرى لم نقف عليها، بل ركزنا على من تحقق بها التوازي على مستوى الدلالات كالمقابلة، الطباق، التشبيهات، الاستعارات.

ثانيا– شعرية النفي والتضاد والتكرار

1- النفي.

2- التضاد.

3- التكرار.

ثانياً– شعرية النفي والتضاد والتكرار عند أبي تمام.

1–النفي (السّلب):

فكرة فلسفية تعتبر من أساسيات المنطق الديالكتيكي، وتعني الانتقال من الوجودِ إلى العدم، وقد عرف هذا المفهوم في البلاغة العربية، خاصة في تفريقهم بين الكلام المثبتِ والمنفي، وعبّر البلاغيون عن هذا المفهوم من خلال مسائل النفي والإثبات[1].

يعتبر النفي عنصراً شعرياً يعمل على توليد المعاني خاصةً عند استحضاره إلى النص، العنصر الغائب المعني بالدلالة، فالألفاظ تشتمل على عناصر لغوية غير مقصودة بالدلالةِ، وبالتالي سلبها هو المقصود بالدلالة. والنفي أيضاً قريب من "التضاد" ولا يخرج عنه، لكنه يظهر أحد الضدين ويقوم بإخفاء الآخر[2]. والعنصر الذي يظهر هو الذي يزيد الضد أكثر وضوحاً، ويغيب المعنى المقصود في نفسِ الوقتِ، أي تفسير المعاني من دون مظان، والأفكار تولد من غير معادنها. وبالتالي فعمل اللغة يكون مخالفاً لاتجاهِ القصيدة، فيسير النص الشّعري في حراكٍ متضادٍ قائمٍ على "النفي والإثبات" كقول أبي تمام: (الديوان ج1/ 120)*.

ما على الوسجِّ الرّواتِكِ من عتبٍ إذا ما أتَتْ أبَا أيُّـوبِ

حولٌ لا فاعـلهُ مرتعُ الذَّمِ ولا عِرضُهُ مراحُ العيوبِ

لا معنَى بكلِّ شيءٍ ولا كلُّ عجيبٍ في عينِـه بعجيبِ

ليسَ يعرى من حلّةٍ من طرازِ المدحِ من تاجر بها مُستثيبِ

لا كمُصفِّيهم إذا حضرُوا الودَ ولا حَ قُضبَانُهم بالمَغيبِ.

[1] – ينظر: ابن رشيق، العمدة، المصدر السابق، ص 295.

[2] – ينظر: ابن فارس، الصاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تح: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.

* – أبو تمام حبيب بن أوس، ديوانه بشرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر.

تمثّل الدوال عتب/ الذم/ العيوب/ معنى/ عجيب/ يعرى/ مصفيهم/ لاح قضبانهم) تمثّل النّص لكنها نفي للمعنى، فكلّ هذه الدوال لا تحيل على مدلولاتها، وإنما تنفيها، وهذا عمل اللغة وقدرتها على تحويل المدلولات إلى أضدادها.

يحدث النص على المستوى التركيبي أيضاً، فيؤكد غيريةَ النص الأدبي، باعتبار بنية النفي تشكل نواة للمعاني التي تسيرُ باتجاه معاكسٍ للدلالات الظاهرية، فإسناد الدوال إلى مدلولات (معاني) أضدادها استبدال على مستوى النسيج التأليفي، وبالتالي يصبح النفي موقفاً اتجاه اللغة، هذه الخاصية تعطي للشعر نظامية أكثر على مستواه التركيبي[1].

يظهر "النفي" بشكلٍ متفاوت في النصوص الشعرية لـ"أبي تمام"، فهو – أي النّفي– نسق لغوي يقوم بتوجيه الدلالات النصية للقصائدِ عن طريق اعتماد الضدية في المعاني، وعليه يمكن اعتبار النفي في قصائده قانونا جمالياً بعيداً عن المستويات النحوية، وللكشف عن بنية النفي في شعره يجب تحليل النصوص باعتماد آليتيْ (النفي والإثبات)، ومثال ذلك قوله في قصيدة مدح فيها "خالد بن يزيد بن يزيد الشيباني":

لقد أخذتَ من دارِ مَاوِيَّةَ الحِقَبَ أنْحُلُ المغانِي للبَلَى أم نهبُ؟ الديوان (ج1/ 177)

يستعمل الشاعر أدواتَ التحقيقِ ليؤكد على الدلالة ويثبتها، فوقوفه على (دار ماوية) جاء بصيغة الإثبات التي في باطنها سلب ونفي فهي ترتبط بالزمن الذي يظهر ويتجسد من خلال الطلل[2]– (قد) (الحقب)، ما يزيد الدلالة وضوحاً، ويؤكد على تقنية النفي استعماله جدلية السؤال، والتي تمثل محوراً دلال ياً واضحاً في الطلل، كقوله في مطلعٍ آخر:

إذا انصرف المَحزُونُ قد فلَّ صبرُهُ سُؤالُ المغانِي فالبُكاءُ له ردُّ

[1] – ينظر: عبد الله حسن، اللغة الفنية، دار المعارف، مصر، 1985، ص 132.

[2] – ينظر: المصري يسرية يحي، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1997، ص 354.

يحتمل "السؤال" إحساساً تمثله حركتين إحداهما تنفي الأخرى، فالطلل يمثل الثباتَ أمام الزمن وعوامله التي تسلب المغاني وجها الحسن، فالنفي دلالي في البيتِ، وقد انتقل إلى البنية التركيبية (النحوية)، وأيضاً بين السلب والإثبات هناك مزج بين المكان والزمان.

تظهر الدلالات المنفية على مستوى الأبيات الأخرى الموالية للمطلع، فيبدأ النص بالكشفِ عن دلالاتِه التي تحضر في النص وتغيب عن الطللِ كقوله: الديوان (ص 177).

وعهدي بِها إذَا ناقضَ العهدُ بدرَها مراحُ الهوى فِيهَا ومسرحُه الخِصبُ

مؤزّرةً من صنعةِ الوبلِ والنَّدى بوشي ولا شيءٌ وعصبٍ ولا عصبُ

تحيَّرَ في آرامِها الحسنُ فاعتدَتْ قرارَهُ من يُصيبُ ونَجعَهُ منْ يصبُو

سواكنٌ في برٍّ كما سكنَ الدِّمى نوافِرٌ من سوءٍ كما نفرَ السِّربُ

كواعِبُ أترابٍ لغيداء أصبَحتْ وليسَ لها في الحُسنِ شكلٌ ولا تُربُ

لها منظرُ قيدِ النّواظِرِ لم يزَلِ يروحُ ويغدُو في خَفارتِه الحبُّ

يظلُّ سُراةُ القومِ مثنىً ومُوحداً نشاوَى بِعينيها كأنّهم شِرْبُ.

يبدأ انكشاف النص من خلال أول إشارةٍ لغوية في هذه الأبيات (وعهدي بها)، فهنا إشارة إلى الزمن الذي لا يعكس المسارَ الدلالي، فدلالات الأبيات ينفيها الزمن، ثم ينتقل السلبُ والنفي إلى المكان، فالشاعر من فكرة ذكر الطلل إلى وصفِ (الناقةِ) التي تعد انتقالاً إلى المكان ليلقيَ عليها شعره وفكره.

كذلك في معرض المدحِ، يستعمل الشاعر النفيَ لإبراز غرض المدح، ومثال ذلك قوله: الديوان (ج1/ ص 222)

مِن البيضِ محجوب عن السوءِ والخَنَا ولا تحجبُ الأنواءُ من كفِّهِ الحُجُبُ

مَصونُ المعالي لا يزيدُ أذالهُ ولا مَزيدٌ ولا شريكٌ ولا الصَّلبُ

ولا مُرتاذٌ هل ولا الحِصنُ غالِهِ ولا كفٌّ شأويهِ عليَّ ولا صَعْبُ

وما كان بين الهَضبِ فرقٌ وبينهم سِوَى أنّهم الواو لم يزلِ الهَضَبُ

لهم نسبُ كالفجرِ ما فيهِ مسلكُ خفِيٌّ ولا واد عنود ولا شعبُ

فيا وشلُ الدُّنيا بشِيبانِ لا تغِضُ ويا كوكبُ الدُّنيا بِشيبانَ لا تَخِبُ

فما دَبَّ إلاّ في بُيوتهم النّدى ولم تربُ إلاّ في حُجورِهم الحربُ

أولاكَ بَنُو الأحسابِ لولا فِعالُهُمْ درَجْنَ فلم يُوَحَّدْ لِمَكْرُمة صحِبُ

لهم يذوي ذي قارٍ مضى وهو مُفردُ وحيدٌ من الأشباهِ ليس له صَحِبُ

هو المشهدُ الفصلُ الذي ما نجا به لكِسرى بن كسرى لا سِنامٌ ولا صلبُ.

تتضح دلالة الشاعر من خلال (تحجُب الأنواء من كفِّه الحجبُ/ يزيد أذله... الحصن غاله/ كف شأويه علي/ فيه مسلك خفي/ كوكب الدنيا يخبو/ دب الندى/ له صحب/ نجى لكسرى سنام). تبدو المعاني كامنة في الأضداد. فالنفي يستدعي المدلولات من دون دوالها، وكذلك الممدوح أصبح عامل نفي، فدخل في علاقة تضادٍ مع أعداءِ الإسلام.

2-شعرية التضاد:

يقوم معظم شعر "أبي تمام" على طلب المجانِس والمطابق، والتي تدخل في مباحث البديع. "الطباق" عنده ليس مجرّد تقابل في المعاني، بل تعبير عن الوجود، من خلال العلاقات التي يقيمها، وهذا لأن العالم يقوم على "التماثل والتشابه"، وأيضا "التباين والاختلاف".

والطباق أيضا هو تقابل بين شيئين أحدهما بوجه الآخر، أو علاقة بين متحركين يقتربان سويةً من نقطةٍ واحدةٍ، أو يبتعدان عنها، ويقل التقابل حين تختلف قضيتان كماً وكيفاً، فإذا وقع في الكمِ والكيفِ فهو التناقض لا محالة[1]، أمّا عند البلاغيين فالطباق هو الجمع بين الضدين[2]، وهو مقابلة الشيء لمثله الذي هو على قدره وبالتالي سمو المتضادين إذا تقابلاَ وتطابقاَ[3]، ويشير "ابن رشيق" إلى اختلاف البلاغيين حول مفهوم التضاد: « المطابقة عند جميع الناس جمعك بين الضدّين في كلامٍ أو بيت شعر، إلاّ قدامة، ومن اتّبعه فإنّهم يجعلون الطباق اجتماع المعنيين في لفظةٍ واحدةٍ متكررة... وسمّى قدامة التضاد الذي هو المطابقة عندنا تكافؤاً، وليس الطباق عنده إلا ما قدمت ذكره، ولم يُسمّ التكافؤ أحد غيره، وغير النحاس من جميع من علمته»[4]. والتضاد ضرب من علاقات الاختلاف، فضدّ الشيء خلافه، ويقال ضادّه خالفه، فهما متضادان، وهو – أي التضاد– مختلف عن التناقض، فالكلام المتناقض كلام يقتضي بعضه إبطال بعض، وذلك عند الجمع في تصور واحد بين عنصرين متنافرين، وعلى هذا فهناك تمايز بين التنافر والتقابل والتضاد والتناقض. وعن استعمال الشاعر للتناقض عكس العالم "ديفيد ديتش" « العالم هو الذي يحتاج حقائقه إلى لغة بريئة من كل أثر من آثار التناقض، أما الحقيقة التي ينطق بها الشاعر فيبدو أنه لا يتوصل إليها إلاّ عن طريق التناقض»[5].

[1] – يسرية المصري، المرجع السابق، ص 238.

[2] – قدامة بن جعفر، نقد الشعر، المصدر السابق، ص 143.

[3] – ينظر: الآمدي، الموازنة، المصدر السابق، ج2، ص 255.

[4] – ينظر: ابن رشيق، العمدة، ج2، المصدر السابق، ص 339.

[5] – ديفيد ديتيش، المرجع السابق، ص 249.

إنّ التضاد هو الشكل الأهم لأشكال الاختلاف وهو المبدأ الأول لنظام الوجود والفكر، وهو منظم للغة أيضا، وتحول التضاد من العقل إلى الشعر يصبح طريقة في وعي الوجود في مظهر اللغة التي من أدوارها الكشف عن التباين في الوجود.

يخضع "أبو تمام" شعره لمبدأ التضاد من خلال أشكال الطباق والمقابلة، فهو يبعث فكره عن طريق لغته الشعرية، يستعمل الشاعر التضاد لتوضيح المعاني، فالمعنى يتضح أكثر بذكر نظيره ولا يتحقق إلاّ بالنقيض، وهنا يتحول مبدأ التضاد من مبدأ وجودي إلى مبدأ فكري من خلال اللغة ما سيحقق الوحدة والتماسك، أو ما يسمى وحدة الأضداد. أيضاً التضاد ي أصله كامن في الوجود، وهو أصل لكلّ أشكال التضاد اللغوي والفكري، وهذا دليل أنّ للتضاد طابع منطقي، فهو ينتمي إلى العالم العقلي، والمظهر النفسي الذي يقابل التضاد هو الصراع أو تضارب الدّوافع، وباعتبار التجربة الفنية يتحكم فيها العقل، فإن الوعي الفني يحول التضاد في الشعر من مبدأ الوجود إلى القيمة الجمالية التي من وظائفها الكشف عن المعنى وبالتالي يصبح الشعر بواسطة اللغة مظهراً فكريا وفنياً معاً، أو فكرياً في مظهر فنيٍّ[1].

عن طريق التضاد يتحقق التناظر في المعاني، وهذا أحسن ما يقع في الشعر.

الطباق والمقابلة:

يعتبر "الطباق" عند أبي تمام طريقة مهمة في توليد المعاني، وهذا لاعتباره عنصر يتمثل في الشكل والمعنى، وأيضا الربط بينهما، كما أنه يصعب الفصل بينهما، وأيضا بفضله يستحيل تحويل

[1] – ينظر : ميادة كامل إسبر، شعرية أبي تمام، الهيئة السورية للكتاب، سوريا، 2011، ص ص 106– 107.

الشعر إلى نثر، فكما أنّ الوجود يتحقق في علاقة الأشياء ببعضها البعض لا في الأشياء ذاتها، كذلك الشعر يتحقق في علاقة الكلمات لا في الكلمات نفسها[1].

يعتمد "أبو تمام" التضادَ كمنهجٍ ملازم لشعره، فلغته في معظمها قائمة على التضاد، فيورد أفكاره على متضاداتٍ وجودية كالنور والظلام، الموت والحياة، الحال والترحال، النوم والسهاد، اليأس والأمل. إذن وجود التضاد يوضح الدلالات أكثر، فالجمع بين الأضداد له وظيفتان التعبير عن الكليات وإظهار الفروق.

ومثال ذلك قول "أبي تمام" في أبياتٍ يمدح فيها "أبا سعيد محمد بن يوسف": الديوان (ج2/ ص 381).

قُطب الخشونة واللّيان بنفسـهِ فغدا جليلاً في القلوبِ لطيفَا

فإذا مشى يمشي الدُفقى أو سَرَى وصل السَّرى أو سارَ وجيفَا

هزّتهُ معضلة الأمور وهزّها وأخيف في ذاتِ الإله وخيفَا

إن غاضَ ماءُ المُزنِ فُضتُ وإن كبدَ الزَّمانُ عليَّ كُنتُ رؤوفَا

وافٍ إذا الإحسانُ قنع لم يزلْ وجهُ الصّنيعةِ عندهُ مكشُوفَا

وإذا غَدَا المعروفُ مجهولاً غَدَا معروفُ كفِّك عندهُ معرُوفَا

يعمل التضاد في هذه الأبيات لإظهار العلاقة الضدية القائمة بين (الممدوح ≠ الدهر)، الممدوح يظهر الرّأفة كردّة فعل لمواجهة قسوة الزمن (الخشونة ≠ الليان) (جليل ≠ لطيف)، ذكر

[1] – ميادة كامل إسبر، المرجع السابق، ص ص 108– 109.

الرأفة عنده، والقسوة عند غيره، وذكر أيضا لفظة (الجليل) لما تحمله من معنى الهيبة والعظمة (قنع ≠ مكشوفا)، (مجهول ≠ معروف).

وقوله أيضاً في مدح "نصر بن سيار": الديوان (ج2/ ص 210)

أفْنَى ولَيْلِي ليسَ يَفنَى أخرُهُ هاتِ مواردَهُ فأينَ مصادِرُهُ

نَامتْ عيونُ الشَّامتيْنِ تيَقُناً أن ليسَ يهجَعُ والهمومُ تُسامِرُهُ

لا شيءَ ضائِرُ عائقٍ فإذا نأى عنهُ الحبيبُ فكلُّ شيءٍ ضائِرُهُ

يا أيّها السَّائلي أنا شارحٌ لك غائباً حتَّى كأنّك حاضِرُهُ

هناك تضاد في هذه الأبيات جاء على شكل "الطباق" في البيت الأول (أفني ≠ ليس يفنى)، (مصادره ≠ موارده)، زاد هذا التضاد من وضوحٍ المعنى، ف"أبو تمام" يوصف حالته النفسية والأرق الذي يعانيه، فأتى بصورة الليل وقابلها بحالته (ليلي ليس يفنى آخره) أي لا يكاد ليله ينتهي. وأيضا (نامت ≠ ليس يهجع)، والمقابلة في (لا شيء ضائر عاشق ≠ فكل شيء ضائرُهُ).

يحقق "أبو تمام" الانسجام في شعره من خلال التنافر والتضاد، (غائبي ≠ حاضرة)، جلّ قصائده بنيت على مبدأ التضاد، فهي لا تخلو من محاور مهمةٍ لازمت معظم شعره، خاصة وقوفه على ألطلالِ، وحديثُه عن المرأة لائمة أو محبوبة، أو وصفه للطبيعة، ومظاهرها كالمطر والسحاب.

سنختار بعض المطالع لقصائد "أبي تمام"، وهذا لارتباط الطلل بالتضاد كقوله في مقدمة قصيدة يمدح فيها "أبا دلف":

أمّا الرُّسوم فقد أذكرن ما سلفا فلا تكفن عن شأنيكَ أو يكفَا

هناك مقابلة (تضاد) بين زمنين تم تجسيدهما في مكانٍ واحدٍ، أو تأثير الزمن على المكان، فيتقابل غياب حركة الإنسان برؤيا الوجود. وأيضا قوله: الديوان (ج2/ ص 376)

أطْلالُهُمْ سَلَبَتْ دماهَا الهَـيفَا واستَبدَلتْ وحشاً بهنَّ عكوفَا

يا منزلاً أعطى الحوادثَ حكمها لا مطل في عدهِ ولا تسويفَا

شعفُ الغمامِ بعرصتيك وربّما روت رباك الهائمُ المشعُوفَا

أيام لا تسطو بأهلك نكبةً إلاّ تراجع صرفها مصروفَا

وإذا رمتكَ الحادثات بلحظةٍ ردّت ظباؤكَ طرفاً مطرُوفَا

نلاحظ تقابلاً واضحاً في بنية الطلل هذه بين (الزمان ≠ المكان) وبين (الطلل ≠ صروف الدهر وخطوبه)، وهذا تقابل بدوره بين معنى الوحشةِ الواردة في ذكر الطلل، وأيضاً تضمّن ذكر الطلل الألفة للماضي قبل أن يؤذيه بالخطوب (المصائب) المتوالية، وذا واضح في قصيدةٍ أخرى يظهر من خلالها قدرة الدهر على تغيير الأحوال لقوله: الديوان (ج1/ ص 369):

سَقَى عهد الحِمَى سُبُلَ العهادِ وروَّضَ حاضرٌ منه بَادِ

فيهَا حُسْنُ الرُّسومِ وما تمشى إليها الدّهرُ في صورِ البعادِ

وإذا طيْرُ الحوادِثِ في رُباهَا سواكِنُ وهي غنَاءُ المُرادِ

(حاضر ≠ باد)، (طير ≠ سواكن)، يطرح "أبو تمام" التضاد كفكرة ذهنية معقدة عبر اللغة وتضاداتها، فتصبح الأفكار عميقة حين يمزج بين الفكرة والعاطفة في لغةٍ فنيةٍ واحدة كقوله أيضا: الديوان (ج2/ 110).

لَعَمرِي لقد أخلَقتُم جدة البكاء بُكاءاً وجدّدتُم خَلْقَ الوَجْدِ

وكمْ أحرزتُ منكُم قبحَ قَدِّها صُروفَ النّوى من مُرهفِ حسنِ القدِّ

هناك مطابقة عقلية بين (جدة البكاء ≠ وخلق الوجد) تحققت بالفعلين (أخلقتم≠جددتم)، استطاع الشاعر نقل هذه العناصر من الذهن إلى الشعر.

في أحايين كثيرة يستبدل الشاعر الطلل بالزمان، فيصبح وقوفه فيه عودةً للماضي، ويتضح ذلك في قوله: (الديوان ج1/ ص 118)

أي مرعى عينٍ وادي نسيب لَحَبَتْهُ الأيامُ في ملحُوبِ

ملكتُه الصِّبا الوَلُوعُ فألـ فَتْهُ قُعُودُ البَلَى وسُؤرُ الخُطوبِ

يفتتح الشاعر هذه القصيدة التي يمدح فيها "سليمان بن وهب" بالاستفهام اتجاه الزمن في المكان الذي يمثل له حسنه وبهجته، فتبدّل النعيمُ والحسنُ إلى بؤس. لا يمكن فصل فكرة الزمن بعيداً عن المكان (الطلل)، فهذه الآثار المكانية تدل على آثار الزمنِ، وهذا تقابل بين زمنين متضادين لا يظهران إلاّ عبر المكان الذي يحتمل حالتين الأولى حالة الأنس، والثانية حالة الوحشةِ، فنفس الشاعر منقسمة بين (الالتذاذ بالذكرى) و(الألم الحاضر).

أيضاً قوله: (الديوان ج1/ ص 118)

وبما قدرٌ أراهُ ريان مكسو الـ ـمَغاني من كلِّ حسنٍ وطيبِ

بسَقيـ،م الجُفونِ غيرَ سَقيمِ ومُريبِ الألحاظِ غيرَ مُريبِ

في أوانٍ من الرَّبيع كريمِ وزمانٌ من الخريفِ حسيبُ

فعليه السّلامُ لا أشرك الأطلا ل في لوعتي ولا في نحيبِي

فسواء إجابتي غير داعِ ودعائي بالفقرِ غير مُجيبِ

رُبَّ خفضٍ تحت السَّرى وغناءُ من غناءٍ ونُضرةٍ من شُحوبِ

فالدّهر يوم ويوم، والدار اليوم مقفرة بما قد رآها وهي آنسة، (سقيم ≠ غير سقيم)، (مريب ≠ غير مريب)، (كريم ≠ حسيب)، (لوعتي ≠ نحيب)، هناك تداخل بين الجناس والطباق لإبراز التداخل بين زمنين، فيظهر الطباق (نفيا وسلباً) في البيت الأوّل، وقوله (سقيم الجفون ≠ مريب الألحاظ) هنا يظهر الطباق بسلب الصّفة وتحويلها من الخصوص إلى العموم، فالسقم سقم في الجفون، وهذه قيمة جمالية، فإذا عدّ الشاعر الجفون إلى غيرها اختفت الجمالية، وأيضا ألفاظ (أوان/ زمان) و(خريف/ ربيع) هي دالة على الزمن الذي يحمل فكرة التحول والتغير التي تقوم على مبدأ التضاد.

3-شعرية التكرار:

يعتبر التكرار عنصراً مهماً من عناصر الشعرية، باعتباره قانوناً جمالياً يحكم النصوص، سواء كان جزئياً أو كلياً، أي كان تكرار لعنصر لغوي أو بنية نحوية، ويعتبر "الجناس التام" أهم شكل من أشكال التكرار الصوتي، والذي يتصل بما يسمّى الاشتراك اللفظي أو ضرباً من ضروب المماثلة.

«التكرار في اللغة، التكريرُ، والتكرَّةُ، أي الإعادةُ مرةً بعد مرةٍ[1] (القاموس المحيط)»[2]، أيضا هو من سننِ العرب، وقد استخدموه قصد الإبلاغ، فمثلاً أول من اهتمّ به "ابن قتيبة" حيث أشارَ إلى التكرار في القرآن الكريم، ي كتابه (تأويل مشكل القرآن)، وكذلك أشار إليه "العسكري"، وجعله من الإطناب، أيضاً أفرد له "ابن رشيق" باباً في كتابه (العمدة) وميّزه عن "الترديد" بقوله: « هو أن يأتي

[1] – ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المرجع السابق، ص 140 و409.

[2] – الفيروزآبادي مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، بيروت، 2011، ص 379.

الشاعر بلفظة متعلقةٍ بمعنى، ثم يردها بعينها متعلقةً بمعنى آخر في البيت نفسه»[1]، وهناك من يعده من عيوب الكلام، كما يفعل "ابن سنان الخفاجي" الذي يعتبر "التكرار" قادحا في الفصاحة.

اهتم أصحاب النظرية الشعرية الحديثة بوظيفة "التكرار" الإفهامية والشعرية، واعتبروه من المفاهيم الأساسية في معالجة النصوص الأدبية، خاصةً في مستواها الصوتي نظراً لما يخلقه من إيقاع داخلي. ويمكن للتكرار أن يأتي في أشكالٍ مختلفةٍ، فقد يكرر الدال مع مدلول واحدٍ، وإمّا أن يكرّر مع مدلولٍ يتحقق من جديد في كلّ مرةٍ، أو يتكرر المدلول الواحد مع دلالات مختلفة، مما يؤكد السّمة البنوية للتكرار في النصوص[2]. وقد ميّز علماء "اللسانيات النصية" بين "التكرار التام" و"التكرار الجزئي"، فعدّوا أنواع التكرار (التكرار النحوي- التكرار الجملي (تكرار صورة)- تكرار المرادف- شبه التكرار- التكرار التام)[3].

تبرز أهمية التكرار التنظيمية على مستوى الوزن والتركيب، وقد عدّه بعض الباحثين من "البديع" سواء قام على اختلاف (التضاد) أو قام على المماثلة والتجنيس. فهناك العديد من التداخلات بين هذه المباحث. إذن عدّ التكرار عنصراً شعرياً يتواتر في النص، فهناك من يعرف الأسلوب على أنه « مجموعة التكرارات والمفارقات الخاصة بنصٍ من النصوص»[4].

يتضح التكرار كعنصرٍ مساهمٍ في تماسك النّسج اللغوي في شعر "أبي تمام" خاصةً في قصيدته "الدالية" التي يمدح فيها "المأمون"، والتي تعتبر من بين أهمّ القصائد التي تضمّ "التكرار"، ولعلّ بين

[1] – ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المصدر السابق، ص 238.

[2] – نعمان بوقرة، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008، ص ص 122- 123.

[3] – المرجع نفسه، ص 122.

[4] – جوزيف ميشال، المرجع السابق، ص 37.

أهمِّ الوسائل التي استطاعت أن تحقق تفاعلاً وتماسكاً داخل القصيدة هي الأفعال الماضية التي ارتبطت بالضمير الغائب (هو). يقول "أبو تمام": (الديوان ج2/ ص 43 وما بعدها)

1) **كشفَ الغطاءُ فأوقدي أو أخمدي لم تَكْمَدي فظننتُ أن لمْ يكمَدِ**

تكرار جزئي تكرار جزئي

2) **يكفيهِ شوقٌ يُطيلُ ظماءَهُ فإذَا سَقَاهُ سَقاهُ سُمَّ الأسودِ**

تكرار تام

3) **عَذلتْ غُروبَ دُموعِهِ عُذَّالَهُ بسواكبَ فنَدْنَ كلَّ مُفْنِدِ**

تكرار جزئي تكرار جزئي

4) **أتتْ النَّوى دُونَ الهوى، فأتى الأسى دون الأسى بحرارةٍ لم تبرُدِ**

تكرار جزئي تكرار تام

5) **جارى إليهِ البَيْنُ وَصْلَ خريدةٍ ماشَتْ إليه المُطْلَ مَشيَ الأكْبُدِ**

تكرار المرادف تكرار تام

6) **عبثَ الفُراقُ بِدَمْعِهِ وبِقلْبِهِ عبثاً يروحُ الجدُّ فيهِ، ويغْتَدِي**

تكرار تام تكرار المرادف

7) **يا يوم شرّدَ يومٌ لَهْوِي لَهْوَهُ بِصَبابَتِي، وأذلَّ عِزَّ تَجلُّدِي**

تكرار تام تكرار جزئي

8) ***ما كانَ أحسنَ لو غَبرتَ فلم نَقُلْ ما كانَ أقبحَ يومٍ بُرقَةِ مُنْشِدِ***

تكرار نحوي (توازي)

9) **يومٌ أفاض جوىً أغاضَ تَعزياً خاضَ الهَوى بجَريِ حجاهُ المزيدُ**

تكرار جزئي

10) **عَطَفُوا الخُدُودَ على البُذُورِ ووَكَلُوا ظُلْمَ السُّتُورِ بحور عينٍ نُهَّدِ**

تكرار جزئي تكرار جزئي

11) **وثنُوا على وَشْيِ الخُدُودِ صِيانةً وَشْيَ البُرُودِ بِمُسْجِفٍ ومُمَهَّدِ**

تكرار تام تكرار تام

تمثل هذه التكرارات التامة والجزئية، والترادفية، والنحوية، جماليةً على جميع المستويات الشعرية (صوتية/ تركيبية/ دلالية)، فعلى المستوى الصّوتي مثلا تبرز الجمالية ي تلك التراتبات الموسيقية والصّوتية التي تُحدث تجانساً صوتياً مقنناً، يثير أذن السامع ويشعره بالاستئناس عبر الأذن، ويعطيه راحة نفسية، وكذلك على المستوى التركيبي (شكل القصيدة) يسهم التكرار في رسمِ وبناء الأبيات وانسجامها.

يفتتح "أبو تمام" قصيدته بالفعل الماضي (كشفَ)، وهذا عند وقوفه على الأطلال، ثم ينتقل إلى "النسيب" الذي يظهر من خلال الأبيات المتواليةِ، والملاحظ على القصيدة استعماله للأفعال الماضية المقترنة بالضمير المخاطب (أنت)، ما ساهمَ في كشف الدلالات وتوجيهها (كشفَ، سقاه، عذلت، أتى، جارى، عبث، شرّد، أفاض، أغاضَ)، وهذه الأفعال ارتبطت بين المخاطِب والمخاطَب الغائب (هو)، إضافة إلى استعمال الشاعر لمتواليات من الأفعال تنوعت بين الماضي والمضارع والأمر،

فيأتي بعضها مبنيا للمعلوم، والبعض الآخر مبنياً للمجهول، كذلك الاستبدال في الضمائر، فيسندها إلى المخاطب ثم إلى الغائب مؤنثاً ومذكراً.

أما عن التكرارات مثل (تكمدي- يكمد) جاءَ مؤكداً على مبدأ التماثل والتجانس لغوياً ودلالياً، ثم التكرار (أوقدي- أخمدي)، والذي أقامه على مبدأ الاختلاف (التضاد)، وهذا يسهم في توضيح الدلالة أكثر، فالشاعر يقابل بين موقفين موقفه "هو" وموقف "المرأة"، ويأتي بلفظةِ (الشوق) لتنوب عن موقف "المرأة"ن وأيضا (أن لم يكمد/ أن لم تكمدي) مقابلة لموقفين. كذلك تظهر فاعلية المرأة من خلال "التخيير" وإعطاء البدائل مثل (أوقدي/ أخمدي)، وكذلك (الشوق/ الدمع/ النوى/ البين/ الفراق)، فدلالة الشوق يكتمل وصفها بـ (يطيل ظماءه)، وشرط أيضا (فإذا سقاهُ سقاه سُمَّ الأسودِ)، وتكتمل دلالة الدمع بـ (سواكب فندن كل مفند).

أما قوله في البيت الرابع (أتت النوى دون الهوى/ أتى الأسى دون الأسى)، فقد ضمّ تكراراتٍ تامة وجزئية جاءت على كل توازيات نحوية وتماثلات (مجانسات) على المستوى الصوتي وهذا من خلال توازن القوافي وتماثلها، لكن الشاعر أتبع هذا البيت في آخره بجملةٍ عملت على تحقيق التنافر الدلالي، أي أنا خالفت الدلالة التي قبلها (بحرارة لم تبرد).

إنّ القارئ (القديم والحديث) لشعر "أبي تمام" يستشفّ صفة تلازم الدلالات الشعرية عنده هي (التعقيد)، خاصة في الكلام المضمر، ويظهر هذا الغموض في الأبيات الخامس والسادس والسابع، فبعض الألفاظ الواردة يصعب تحديد مدلولاتها، فمثلا (البين= الوصل) علاقة قائمة على التقابل، (الخريدة = المطل) (الشاعر = الوصل) (المجاراة = المماشاة)، فـ"البين يجاري الوصل، والخريدة تماشي المطل"، كل هذا أحدث تداخلات بين هذه الألفاظ، لا نستطيع الوقوف على مدلولاتها التي ترجع إلى الشاعر نفسه. وكذلك بعض التكرارات في البيت الثامن والتاسع حققت توازياً نحوياً

وتجانسات مثل: (يومَ أفاضَ الجوى، والجوَى أغاضَ التعزي/ والتعزي خاضَ الهوى)، وهنا يعمل الشاعر على إضمار الضمير ما يستوجب على القارئ استعادة المضمر للوصول إلى الدلالة.

تكرارات أخرى تمت على المستوى الصّرفي (التركيبي)، إذ جاءت بعض الألفاظِ على صيغ صرفية ذات وزن واحد (فُعُولُ)، وهي (الخدور/ البدور/ السّتور/ الخدود/ البرود)، هذه التواليات أعطت للتركيب جمالية شكلية وصوتية أيضا على مستوى البنى الصرفية (المورفولوجية)، وكذلك زادت الدلالة وضوحاً حينما ربكها الشاعر بـ: (نهد/ مسجف/ ممهد).

تتواصل شعرية التكرار عند "أبي تمام" في معظم شعره، فتغدو ميزةً ملازمة له عن غيره، خاصةً عندما ترتبط بظاهرتي (النفي والإثبات)، هذا ما يُصعب الوقوف على الدلالة التي يقصدها بسبب الإضمار الذي يخلق تعقيداً وغموضاً في شعره.

يقول أيضاً: الديوان (ج2/ ص 52)

1) **وأرى الأمورَ المُشكلاتِ تمزقت ظُلُماتها عن رأيك المُتوقِّدِ**

(أرى/ رأيك) (ظلمات / متوقد)

تكرار جزئي تركيبي تكرار التضاد (معنوي)

2) **عن مثلِ نَصْل السّيْفِ إلاَّ أنّهُ مُذْ سَلَّ أوَّلَ سَلَّةٍ لم يَغمَدِ**

(سلَّ/ سلّة) (سَلّ/ يغمدِ)

تكرار جزئي تكرار (تضاد معنوي)

3) فبسَطَتْ **أزْهُرُهَا بِوجهِ أزْهَرِ وقَبَضَتْ أربَدَها بوجهِ أربَدِ**

(أزهرها/ أزهرِ) (أربدها/ أربد)

تكرار جزئي تكرار جزئي

4) **ما زالتْ ترغَبُ في العُلَى حتَّى بَدتْ للرَّاغِبينَ زُهادَةَ في العَسْجَدِ**

(ترغب/ الراغبين)

تكرار جزئي

5) **لو يَعْلَمِ العافُونَ كم لكَ في النّدى من لَّذّةٍ وقريحةٍ لم تُحْمَدِ**

(لذة/ قريحة)

تكرار دلالي تضاد)

6) **وكأنّما نافَسَتْ قدرك خطُهُ وحسدت نفسكَ حينَ أن لم تحسُدِ**

(نافست/ نفسك) (حسدت/ تحسد)

تكرار جزئي تكرار جزئي

7) **فإذا بنيت يجُودُ يومك مُفخراً عصفتْ بهِ أرواحُ جودكَ في غدِ**

(يجودُ/ جودك) (يومك/ غد)

تكرار جزئي تكرار دلالي (تضاد)

8) **وبلغتَ مجهودَ الخلائِقِ آخِذاً يهَا بشأوٍ وخلائِقَ لم تجْهَدِ**

(مجهود/ تجهد) (خلائق/ خلائق)

تكرار جزئي تكرار تام

9) **فلَويتُ بالموعودِ أعناقِ الورى وحطّمتَ بالإنجازِ ظهْرَ الموعدِ**

(الموعود/ موعد) تكرار جزئي

هناك عدة تكرارات بعضا جزئي، والبعض الآخر تام، في حين هناك تكرارات قامت على الإتيان بالنقيض (التضاد)، فكانت تكرارات على مستوى الدلالة، وهذا أسلوب انفرد به "أبو تمام". ساهمت التكرارات الجزئية في خلق توازياتٍ صوتية وتركيبية زادت من جمالية الشكل (القصيدة)، والأهم أنها قوّت المعنى، وبينت الدلالة فمثلاً [(أرى/ رأيك)، (سل/ سلة)، أزهر/ أزهرها)، (أربدها/ أربد)، (ترغب/ الراغبين)، (حسدت/ تحسد)، (يجود/ جودك)، (نافست/ نفسك)، (مجهود/ تجهد)، (خلائق/ خلائق)، (الموعود/ الموعد)]. وهناك تكرارات من نوعٍ آخر تمت على مستوى بعض المدلولات (تمزقت/ قبضت/ زهادة/ عصفت/ حطمت) تحمل هذه الألفاظ معانٍ ضامنة سلباً للمعاني المثبتة.

فالشاعر يستعمل النفي متصلاً بالكرم، ويرى في نفي الجودِ جوداً أعظم منه، ويرى أيضا أن تمزيق ظلمات الأمور والمشكلات يكونان بالآراء المتقدة، وإلغاء الجدَّ بالحزم، وإلغاءِ الجزم بالوعدِ والإنجازِ، كلّ ذلك يتم عبر مبدأ النفي الذي يؤدي إلى التجاوزات الدلالية وتعميقها أكثر، فمثلاً دفعُ الدلالة إلى حدودها القصوى في ألفاظِ (الكرم والشدة والبأس). أيضا البيت الثالث تمكن الدلالة في موقفين متضادين (الشدّ/ اللين) فدلالتهما في العلاقة بينهما، وكذلك وظفَ الشاعرُ الشرط الذي مثّل جماليةً فنيةً جعلت الدلالة مضمرةً في العلاقة الشرطية (الشرط وجوابه) (لو يعلم... لم تحمد)، (فإذا بنيت... عصفت).

أيضا يتضح دورُ الشرط في هذه الأبيات لقوله: الديوان (ج2/ص 75)

1) **لو صحَّ الدّمْعُ لي أو ناصِحُ الكمَدِ لقَلَّمَا صَحباني الرُّوح والجَسَدُ**
2) **خانَ الصفاءَ أخٌ كانَ الزّمان لهُ أخاً فلم يتخون جِسْمُهُ الكَمَدُ**
3) **تَساقَطَ الدمعُ أدنى ما بليتُ بِه في الحبِّ إذا لم تساقط مهجة ويدِ**
4) **لا والذي رتكَتْ تظوي الفِجاجُ لهُ سَفائِنُ البرِّ في خدِّ الثّرى تخدِ**
5) **لِأتفدنَ أسى إذا لم أمتْ أسفَا أو ينفد العمربي أو ينفد الأبد**
6) **عيني إليكَ فإني عنكَ في شُغلٍ لي منُ يومَ يبكيّ مهجتي وغدِ**

في هذه المقطوعة دلالات أصلية وأخرى زائدة تقوم على بنى مضمرة داخل الجمل، فالدلالات الزائدة تسهم في تدقيق المعنى والفهم من خلال الوصفِ والتعليل الذي تتضمنه الجمل (كان الزمانُ له أخاً/ إذا لم تساقط مهجة ويد/ تظوي الفجاج/ تخد/ إذا لم أمت أسفَا/ لي منه يوم وغد/ يبكي مهجتي).

أيضاً هناك صور أخرى وأشكال تسهم في شعرية التكرار كالدعاء والنداء اللذان يسهمان في انسجام البنية التركيبية، أيضاً آليتا الوصل والإضمار كقول "أبي تمام": الديوان (ج2/ ص 76)

هي النوائبُ فاشجي أو فعي عظةً فإنها فرص أثمارها رشدُ

هبِّي تريْ قلقاً من تحتِهِ أرق يحدوها كمد يحنو له الجسدُ

في البيتين انسجام على مستوى البنية التركيبية جسّدته آلية "الوصل والإضمار" ونظراً لأهميتها في شكل التركيب وتناسقه، صارَ من الصّعب الفصل في هذه البنى، فدلالةُ البيت الأول لا يتضح مفهومها إلا من خلال الجزأين معاً، فتقنية الربط أو الفصل (الفاء/ أو)، وأيضاً الضمائر في لفظة (أثمارها)، وفي (هبّي/ تريْ) كلها ساعدت على اتساق البنية التركيبية.

يقول "أبو تمام": الديوان (ج2/ ص ص 77- 78)

لا يبعدُ اللهُ ملحوداً أقامَ بِهِ شخصٌ الحجْر، وسقاهُ الواحدُ الصَّمَدُ

يا صاحبَ القَبْرِ دعوى غير مشنبٍ إن قال أودى النَدى والبدرُ والأسدُ

باتَ الثّرى بأخي خذلان مبهجاً وبتُّ يحكم في أجفاني السهدُ

لهفي عليكَ وما لهفِي بمجديةٍ ما لم يزرك بنفسي حرماً أجد

أنسى أبا الفضلِ يعفي التّرب أحسنهُ دوني ودلوُ الرَدى في مائِهِ يردُ

ويل لأمكَ أقْصَرَ إنّهُ حدثُ لم يعتقد مثلُه قلبُ ولا جلدُ

عافَ الزمانُ رَضيعَ الجُودِ لم يَقِهِ أهلٌ ولم يفدَهُ مالٌ ولا وَلَدُ

تتنوّع البنى التركيبية في هذه الأبيات بين صيغتي "الدّعاء والنداء" (لا يبعد الله/ يا صاحب القبر)، وأيضا صيغ أخرى تحمل دلالات الحسرة والحزن والتفجّع (لهفي/ ويل)، كذلك العطف في الحرف (و) المتكرّر على مستوى الأبيات له دور في البنية التركيبية، وربط الجمل ببعضها البعض ليس من الناحية البنوية فقط بل أيضا من حيث الدلالة، لأنه يعمل على تكثيفها وتقويتها.

(أودى الندى، والبدر والأسد)

(لم يعتقد مثله قلب ولا جلد) (أهل ولم يفده مال ولا ولد)

(لهفي عليك وما لهفي بمجدية)

إذن مهمة العطف هي الرّبطُ بين جملتين (بنيتين)، ومن خلاله تتحقق تنويعات دلالية، وكذلك تتأتى وظيفة الربط من خلال الوصل بين عنصرينِ متماثلين أو متضادين، فالبيتُ الأوّل (لا يبعد... وسقاهُ) انتقال من النهي فالفعلان الماضيان يفيدان الدعاءَ هنا، أما البيت الثالث (بات/ بت)، فهناك مقابلة بين ضميرين الأول غائب (هو)، والثاني المتكلم (أنا).

ثالثا– شعرية المماثلة والتجنيس عند البحتري.

1- الجناس.

2- المماثلة.

3- المقاربة.

ثالثاً– شعرية المماثلة والتجنيس عند البحتري.

يعتبر "الجناس" أو "التجنيس" أفضل ظاهرة يتمثل فيها التماثل الصوتي والمماثلة، بحيث هو آلية لغوية تتحقق من خلالها أعلى درجات التماثل الذي هو عكس الاختلاف.

يمثل الجناس أكبر شكلٍ يعمل على إبراز الدّالِ، فالشاعر يعمل على تحقيق الملاءمات الصّوتية والدلالية، فالصوت هو أصغر مستويات اللغة عكس الدلالي الذي يمثل أعلى مستوى في اللغة، وتعمل شعرية الجناس على إحداث الملاءمة بين مجموعة المبادئ والقوانين (الصوتية– التركيبية– الدلالية). إذن فالتجنيس هو تكرار الصوامت، وهناك التصريف والمعادلة والمقاربة.

وهناك من يسميه التجانس الذي هو تشابه الكلمتين في اللّفظ، إذ يعرّفه "المظفر العلوي": « هو أن يأتيَ الشاعر بكلمتين مقترنتين متقاربتين في الوزن، غير متباعدتين في النّظم، غير متنافرتين في الفهمِ»[1]، وهناك من سماه البديع كـ"ابن المعتز"، وأبرز أنواعه "التام" أو يسمّى المستوفي، ويقوم هذا النوع على تكرار اللفظة كما هي تكراراً تاماً (صوتاً وشكلاً وعدداً)[2].

أنواع الجناس:

أ. التام (تشابه في الحروف وعددها، واختلاف في معانيها).

ب. المضارع (اتفاق الحروف في مخارجها، واختلاف في دلالتها).

ج. المقلوب (اختلاف في ترتيب الحروف واختلاف في المعاني).

د. اللاحق (اختلاف في حركات الحروفِ وأيضاً المعاني).

هـ. الترادفي (اختلاف في الكلمات، وتشابهها في المعاني).

[1] – أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، المرجع السابق، ص 264.

[2] – ينظر :محمد العمري، المرجع السابق، ص 25 وص ص 35– 36.

أمّا عن "المقاربة" يعرّفها "السجلماسي": «... إعادة اللفظِ الواحدِ بالنوع مرتين فصاعداً... وهو جنس متوسط تحته نوعان، أحدهما "التصريف" والثاني "المعادلة"، وذلك إما أن يعيد لفظين فصاعداً متفقي الصورة فقط دون المادة، وهذا هو "المعادلة"»[1].

أما "المعادلة" فهي إعادة اللفظ بنوع الصورة فقط في القول بمادتين مختلفتي البناء مرتين فصاعداً، وهذا النوع جنس متوسط تحته نوعان أحدهما الترصيع، والثاني الموازنة»[2].

المماثلة: هي حالة تطابق الأطراف، في كلّ الصّفات أو في أغلبها.

المضارعة: هي حالة الاشتراك في بعض الصفاتِ والاختلاف في المعاني.

وبالانتقال إلى شعر "البحتري"* يظهر التجنيس بمختلف أشكاله، وعليه سنحاول تسليط الضوء على أهمّ التجانسات الواردةِ في شعرِه، والتي ساهمت شكلٍ كبيرٍ بتميّز شعرية الإيقاع والصوت عنده.

كقوله: الديوان (ج1/ ص 245)

كمْ بالكثيب من اعتراضٍ كثيبِ وقوامُ غصنٍ في الثيابِ رطيبِ

(ث/ب/ي) جناس تام (ث/ي/ب)

وقوله في موضع آخر:

فكيفَ وهو يسوقُ اللَّيلَ في زجَلٍ من عسكرٍ ما لشيءٍ غيره زجل (ج1/ ص 759)

(ز/ج/ل) جناس تام

[1] – السجلماسي، المنزع البديع، المصدر السابق، ص ص 498- 499.

[2] – المصدر نفسه، ص 506.

* – البحتري: الديوان، تح: كامل الصّيرفي (5 أجزاء)، دار المعارف، مصر، د ت.

وقوله:

جَرى في نحرِها من مُقلتيْها جمـان يستهلّ على جمان

↘ ↙

(ج/م/ا/ن) جناس تام

حدث جناس تام في الأبيات الثلاثة: (كثيب/ كثيب)، (زجل/ زجل)، (جمان/ جمان)، وقد مثل اتفاق هذه الكلمات في بنياتها الصّوتية (النّطقية) جمالية على المستوى الصوتي، مما احدث عذوبة وتناغما موسيقياً من خلال تجانس الحروفِ، فوقعت كالنّغم في أذن السامع (المتلقي). حدث هذا التجانس الصّوتي على الرغم من الاختلاف في دلالة الألفاظِ: "كثيب" الأولى تعني: التلّ الرملي، أما الثانية فجاءت استعارة لتدلّ على "ردف المرأة"، وكذلك لفظ "زجل" الأولى دلت على "الجَلبة"، أما الثانية فدلت على الطرب والغناء. أما لفظةُ "الجمان" الأولى قصد بها "اللؤلؤ" وعنى بذلك قطرات الدموع، أما الثانية فعنى بها حبّات العقد.

أيضاً قوله:

فإذا السحابُ كان زُكاماً فسقَى بالرَّبابِ دار الرَّبابِ *الديوان* (ج1/ ص 84)

↘ ↙

(ر/ب/ا/ب) جناس تام

ما يسْتفِيقُ دَدٌ لقـلبِكَ من دَدٍ يعتادُ ذكراها لطوال المسنَدِ

↘ ↙

جناس تام

أ ربَّا الصِّبا من عندِ ربّاَ أتى به نسيمُ الصِّبَا وهناً فتامَ وشوقاً

↘ ↙

جناس تام (الصِّبا/ الصِّبا) جناس تام

هناك تجنيسات بين (الرباب/ الرباب) (دَد/ دد)، وأيضا زادت من توضيح المعنى، وما زاد الدلالات وضوحا هو اختلاف الكلمات المتجانسة في الدلالة، فمثلاً دلت (رباب) الأولى على السحاب الأبيض، أما الثانية على اسم المرأة، أما لفظة (دد) فدلت الأولى على اللهو، والثانية دلت على اسم المرأة، و(ريا) ضد العطشى، والثانية هي اسم المرأة.

ما انتهى الأعداءُ حتّى ناقلت حصنِ الخيلِ بأبناء الحصنِ (ج2/ ص 256)

(ح/ص/ن) جناس تام (ح/ص/ن)

هناك اتفاق في الحروف والأصوات (حصن/ حصن) على الرّغم من الاختلاف في المعنى بين اللفظتين، فـ"حصن" الأولى هي لفرس العتيق، أما الثانية هي المرأة الأصيلة، والتقت "الفرس والمرأة" في علاقة التشابه بينهما (العفة والأصالة).

بمهاةِ مثل المهاة أبتْ أن تَصِلَ الوَصْلَ، أو تصُدَّ الصُّدودَ (ج4/ 191)

(م/ه/ا/ة) (م/ه/ا/ة) جناس تام

جناس تام

رشأ تـخيُّر القـراطِفِ منه عن كنارٍ، تحت الكنارِ (ج5/ 989)

(ك/ن/ا/ر) جناس تام (ك/ن/ا/ر)

هناك اتفاق بين اللفظتين (مهاة/ مهاة) و(كنار/ كنار) في الأصوات على الرغم من الاختلاف في الدلالة، وهذا لأنّ "المهاة" الأولى هي المحبوبة، أما الثانية فهي بقر الوحش، ووجهُ الشبهِ هنا هو العينان، وقد مثل هذا النوع من التجانس ما سميّ بـ"المماثلة"، والذي أصله مطابقة في الأطرافِ والصفات بين المحبوبة وبقر الوحش، مما يعطي للبيت تشويقاً وشعرية صوتية حققتها هذه

المشابهة القائمة بين الجنسين. أما لفظة "الكنار" فهو طائر حسن الصوتِ، والثانية هي الشّقة من الثياب (الكتان)، وقد شبّه الغلام بالكنار.

كذلك قول "البحتري" في قصيدة أخرى يرثي فيها "المتوكل": (ج5/ 1048)

تغيّر حِسُّ الجعفري وأنسُهُ وقوضَ بادي الجعفري وحضرهُ

(ج/ع/ف/ر/ي) جناس تام (مماثلة)

إذا نحن زُرناهُ أجلنا الأسى وقد كان قبل اليوم يبهج زائرهُ

(ز/ر/ه) جناس (مماثلة)

وإذا صيحَ فيه بالرحيلِ فهتكت على عجلٍ أستارهُ، وستائرُهُ

(س/ت/ر/ه) جناس مماثلة

وأينَ عميدُ النَّاسِ، في كلِّ نوبَةٍ تنوب، وناهي الدَّهرَ فيهم وآمرُه

(ن/و/ب) جناس مقلوب (مماثلة)

تخفَى له مُغتالُهُ تحت غرّة وأولى لمن يغتالُه لويها جرهُ

(غ/ت/ل/ه) جناس مقلوب (مماثلة)

ولا نصرُ المعتزِّ، من كان يُرتجى له وعزيزُ القومِ من عزَّ ناصرَهُ

(ع/ز) جناس مقلوب (مماثلة)

هذه التجانسات والمماثلات الصوتية المختلفة تناسبت مع بعضها صوتاً ودلالةً، وأحدثت كذلك توازياً على مستوى الأبيات (زرناه/ زائرُه)، (أستاره/ ستائر) هناك مماثلات صوتية وافقت بين

أجزاء البيت (صدره وعجزه)، أيضا (نوبة/ تنوب) هناك تكرار بعض الحروف ما صدر عنه توازٍ صوتي وموسيقي في البيت (مغتاله/ يغتاله)، (المعتز/ عزيز/ عز) فمثلا هنا استمدّ المتوكل من لقب "المعتز" ألفاظا أخرى من نفس الجذر اللغوي، فعزيز القوم هو المتوكل وبه يكون عزّ قومه، أي دلالة ذلك أن النصر الحقيقي للمتوكل بنصرةِ قومِه، وبالتالي يصبح عِزُّ الملك من عزِّ قومه.

ويضيف "البحتري" في موضع آخر:

ولو كانَ سيفِي ساعةَ القتلِ في يدي درى القاتلُ العجلانُ كيف أساوِرُهُ

(ق/ت/ل) مماثلة

حرامٌ عليَّ الرّاحُ أن يطلب الدّم واتر دماً بدمٍ يجري على الأرض مائرة

مماثلة

وهل أرتجي أن يطلب الدّمَ واتِرٌ يدُ الدَّهرِ والموتور بالدَّمِ واتِرُ

(د/م) مماثلة

(و/ت/ر)

هناك مماثلة وتجانس بين لفظتي (القتل/ القاتل) ما احدث توازياً على مستوى الصوت، خاصة في التماثل بين الجذور (ق/ت/ل)، أيضا ساهم في وضوح المعنى، فالشاعر يتمنى لو تواجد سيفه بيده أثناء القتل، لطارد به هذا القاتل ولاختفى بعد ملاحقته. أيضا لفظتي (واتر/ موتور/ واتر) أحدثت نوعاً من الهندسة الصوتية، التي أعطت جماليةً على مستوى النّغم الموسيقي الذي يسهل عمليةَ الفهم، واتضاح المعنى لدى (السامع)، فالواتر (الظالم) دمُه مطلوبٌ لدى واتره (قتيله) سيبقى أبد الدهرِ مرهوناً بدمه، مطلوباً به.

حتَّى تركنَا الهامَ تندُبُ منهم هاماً ببطنِ الزابينَ فليقَا

(هـ/م/ا) مماثلة

لفظتا (الهام/ هام) اتفقتا في الأصوات (الحروف) على الرّغم من اختلافها في الدلالة، فدلت "الهام" الأولى على البوم الصغير، والثانية على الرّؤوس، استطاع الشاعر من خلال هذا التجانس ربط دلالة البوم برأسها.

أعاذِلُ ما نَيْلِي مكانَ الكواكب بأبعَد عندي من وصال الكواعب (ج3/ 331)

(ك/و/ب) جناس ناقص (مقلوب)

(كواكب/ كواعب) حدث تجانس في الأصوات (ك/و/ب) على الرغم من التبادل الحادث بين حرفي (ك/ ع) ثم الإيقاع الصوتي، فـ"الكواكب" قصد بها الشاعر نجوم السماء، أما "الكواعب" قصد بها الجواري النواهد، فالمعنى يزداد وضوحاً من خلال إلحاق اللفظة الأولى بالثانية، وغرضه من ذلك مقابلة الدلالتين بغرض تشبيه الجواري بالنجوم

هل مُغرم يُعطي الجوى حق الهوى منكم فينفذُ دمعه أو مسعدُ

(و/ى) مضارعة

(الجوى/ الهوى) هناك اختلاف في مخرجي (الجيم/ الهاء) بالرغم من ذلك حدث تناسق بين الأصوات، وحدثت مقابلة بين شدة الحزن الذي دلت عليه اللفظة الأولى، وعلى العشق دلت اللفظة الثانية

فكم يد بيضاء منك بلا يد ومن منه زهراء منك بلا من (ج5/ ص2382)

معادلة (تصريع)

(يد/ يد) (من/ من) جناس تام

اتفقت الألفاظ (يد/ يد)، (من/ من) في الحروف (الأصوات)، وأيضاً في النطق، ما أعطى البيت توازياً صوتياً وزاده جمالية وموسيقى، لكن الاختلاف حصل في الدلالة، فلفظ (يد) دلت في الأولى على الإحسان والنعمة، أما الثانية فدلت على الذلّ، وأيضا (المن) دالة في الأولى على النعمة والإحسان، ودلت في الثانية على النقص والقطع، فالجناس جاء هنا تاماً ومتضاداً في المعاني ومقابلتها بالنقيض.

تقضَ أضالعي أنفاس وجد لمختصر كما اختصر القضيبُ (ج3/ 156)

(خ/ص/ت/ر) جناس مقلوب

بلغَ من صبابةِ العيشِ عندي طففتها الأيام تطفيف بخس

(ط/ف/ف) جناس مقلوب

تكرّرت الحروف في لفظتي (مختصر/ اختصر)، و(طففتها/ تطفيف) أحدث تجانسا بين اللفظتين في الأصوات مع اختلاف في الدلالة، زاد من وضوح المعنى في البيتين الشعريين (فاختصر) تعني قطع من أصله، و(المختصر) من مات شاباً غضّاً، و(التطفيف) هو النقص في الوزن وتقديره.

هناك أنواع أخرى من الجناس ترددت في شعر "البحتري"، تكررت فيها الأصوات بأشكال الحروف وأعدادها، وأيضا ترتيبها واختلافها في المدلولات مثل: الجناس اللاحق/ المضارع/ المحرف/ المصحف.

وما كان صدّك إلى الدلالِ والملالِ، وإلاّ الغنج (موازنة) (ج3/ 628)

بما في وجنتيك من احمرار وما في مقلتيك من احورار (ج3/ ص 419)

(معادلة/ ترصيع)

من كل ساجي الطرف أغيد أجيد ومهفهف الكشحين أحوى أحور (ج1/ 276)

ماضي الحسام إذا حد الحسام نبا في ثبت الجنان إذا قلب الجنان هفَا (ج4/ 877)

(جناس تام)

كثرة التجنيس في شعر "البحتري" يدل على براعةٍ لطالما تحدث عنها النقاد القدامى، واعترفوا بديباجتها، حيث أنه استطاع أن يتفنن في الصوت الذي يعتقد أنه استمده من "القيثارة العتيقة" التي كان يؤديها الرعاة.

من بين أهمِّ ما جدات به قريحة هذا الشاعر قصيدته السينية المشهورة في وصف إيوان كسرى"، حتى لو أنه لم يقل سواها لكفته: (ج2/ ص 1152)

صُنتُ نفسي عما يُدنِّسُ نفسِي وترّفعتُ عن جدَا كلَّ جبسِ

جناس تام

تماسكتُ حينَ زعزعني الدهرُ إلتماساً منهُ لتعسِي ونكسِ

مماثلة

وكأنّ الإيوانَ من عجب الصنعةِ جوب في جنب أرعن جلس

مماثلة

فهو يبدي تجلُّداً وعليه كلْكلٌ من كلاكل الدهر مرسي

تام

ليس يدري أصنع إنس لجن سكنوه، أم صُنع جنٍّ لإنسِ

ترادف (إنس/ إنس) جناس تام

وكأنّ اللقاءَ أول من أمس ووشك الفراق أول أمس

(أول/ أول) (أمس/ أمس) جناس تام

تكرّر الوحدات الصوتية في هذه الألفاظ (نفس/ نفسي)، (كلكل/ كلاكل)، (إنس/ إنس)، (جن/ جن) خلق توازنات على مستوى الأبيات وزادت من جمالية الموسيقى في القصيدة، وأعطت المعنى وضوحاً أكثر، وكذلك سماع هذه الأصوات يساعد على تصوير المشاهد وتشكيلها في الذهن.

وأيضاً قوله:

فتحٌ وفصحٌ قد وافياك معاً فالفتحُ يقرأ والفصحُ يفتتحُ

مماثلة (فتح/فتح) جناس تام (فصح/ فصح) جناس تام

لابسٌ من شيبةٍ أم ناضِ ومليحٌ من شيبةٍ أم راضِ

(شيبة/ شيبة) جناس تام (ناض/ راض) جناس مضارع

التوازنات الصوتية بين الألفاظ (فتح/ فتح/ يفتتح)، (فصح/ فصح)، (شيبة/ شيبة)، (ناض/ راض) أحدثت تجانسات ومماثلات خاصة في تقارب المخارج والأصوات بين الحروف (ف/ص/ن/ر)، أيضاً زيادة في وضوح المعنى الذي قصده الشاعر، وهو تعظيم صورة الممدوح والمبالغة في مدحه، فالفتحُ دلّ على النصرِ، والفصح دلّ على اليوم الجميل.

أيضاً تضمن شعره نوعاً آخر من الجناس (المحرف)، ومعناه أن تتفق الكلمتان في الترتيب والعدد، وتختلف في الحركات (الضمن/ النصب/ الجر) التي تساهم في اختلاف المعاني مثل قوله:

سَقَمٌ دُونَ أعْيُنٍ ذاتِ سُقْمِ وعَذابُ دُونَ الثَّنَايَا العِذابِ (ج3/ ص 83)

جناس محرف جناس محرف

(سَ) مفتوحة (سُ) مضمومة (عَ) مفتوحة (عِ) مكسورة

(قَ) مفتوحة (قُ) مضمومة (ذَ) مفتوحة (ذَ) مفتوحة

(مُ) مضمومة (مِ) مجرورة (بُ) مضمومة (بِ) مكسورة.

حدث ترادف بين (سقم/ سقم) فدلا على المرض، وتجانس لفظتي (عذاب/ عذاب) هنا اشترك المعنى وضده في اللفظِ، فدلت الأولى على المشقة، والثانية على الحلاوة.

وأجارَ الدُّنيَا مِنَ الخَوْفِ والحَيْفِ فَهَلْ يَشْكُرُ المجيرُ المُجارَ

(جناس محرف)

(جي/ جَا)

(المجيرُ) هو المنقذ أو المخلِّص، و(المجارُ) هو المحميّ من الجور (الظلم)

تعزُّ بِالصَّبْرِ واسْتَبْدَلَ أُسَى بِأَسَى فالشَّمْسُ طالعةٌ إنْ غُيِّبَ القَمَرُ

وأوثَرَ عنسي في المهامةِ والفَلاَ على قرب عرسي في السواجيرِ أو أثري

(أُ) مضمومة (أَ) مفتوحة (عنسي/ عرسي) جناس مصحف

(سَ) مفتوحة (س) مفتوحة (أوثر/ أثري) جناس مقلوب

جناس محرف

فـ(الأُسى) بالضمّ هي ما يتأسّى به الحزينُ، أما الثانية فدلت على الحزن، أيضا لفظتين (عنس/ عرس) هنا جناس مصحف، أي اختلاف في حرف واحد، فـ(العنس) هي الناقة القوية، أما (العرس) فهي الزوجة، و(أوثر) بمعنى أفضل.

لم يكن المُغترُّ باللهِ إذا سَرى ليعجزَ والمعتزُّ بالله طالبه (ج2/ ص 25).

جناس مصحف (ر/ز)

كان الاختلاف في النقطة (ر/ز) ما أدى إلى اختلافٍ في المعنى، هذا النوع من الجناس، قد يكون أقرب وضوحاً في الكتابة أو رسم الحروف أكثر منه في الأصوات فـ(المعتز) دلت على أمير المؤمنين، فذكر (المغتر) أدى إلى ذكر (المعتز).

من الحلم عند انتقاصِ الحلومِ والحزم عند انتقاض المرر (ج1/ 850)

(ص) جناس مطابق (ض)

(الحلم/ الحلوم) تام

كَتَمتُكَ لم أخْبِركَ عن ذُلِّ عاشِقٍ تمادَى به وجْدُ وذُلّ عشيقِ (ج1/ 516)

(عا/ ع) (شـ/ شي) جناس مصحف

ألمّا فاتَ من تلاقِ تـلافِ أم لشاكِ من الصبابة شافِ

(ق/ف) جناس مصحف ك/ف)

اختلاف هذه الحروف سواء بزيادة نقطة أو تغيير المعنى كان له دور تجانسي وصوتي حتماً، عمل على اختلاف المعنى

شَواجِرُ أرْماحُ تقْطَعُ بينهم شواجِرُ أرحام ملوم قطوعها

حدثت تجانسات تامة بين (شواجر/ شواجر) تام، (أرماح/ أرحام) مقلوب، (تقطع/ قطوعها) ناقص، على الرغم من التجانس الصوتي حدث اختلاف خاصة عند تغيير أماكن الحروف، فالرماح مختلفة متداخلة، يقابلها تشابك وتشاجر الأرحام (الأقارب).

لا يمكن حصر الجناس عند "البحتري" في دراسةٍ بسيطة، لأنه طابع يميز جلّ أشعاره:

ويسارقنَ والرقيب قريب لحظات يعلن سراً الضمير (ج1/ 1037)

جناس مقلوب

فهل لابني عديَّ من رشيد يردّ الشريد حلمها العزيب (ج1/ 384)

الرشيد المهتدي (الملك) والشريد الطريد المستعصي.

وأكلك من قوت أهل الحبوس ولبسك من سلب الكعبة (جناس مقلوب)

بلغن الأرضَ لم يبلغن فيها وبعضُ الشعرِ يدركه اللّغوبُ

تام

الخاتمة

الخاتمة

لقد بني هذا البحث على أساس نقدي يهتم بقوانين الخطاب الأدبي ومفهوم النظرية الشعرية العام، ومرجعياتها الغربية والعربية، وعليه فقد كان عنوان الأطروحة الشعرية والنقد الأدبي عند العرب، وقد ضم قسمين أحدهما نظري والآخر تطبيقي.

أما عن علاقة الشعرية بالنقد الأدبي، فهذا راجع إلى سببين أولها أن الشعرية كمصطلح ظهر عند الغرب، فكان لابد من تفصيل وإشارة إلى هذه الحقيقة المعرفية، وأيضا عرض مفصل للمفاهيم الأصلية للشعرية من منابعها فكان الفصل الأول إستجابة لذلك. أما السبب الثاني فمرده هو أن العرب أثناء دراستهم للشعرية لم يضعوا مفاهيم محددة لها، أي أنهم كانوا يفتقرون للتنظير أو المصطلح المحدد، وهذا ما يدفع الباحث في مجال الشعرية العربية بالعودة إلى أكناف الدراسات النقدية منذ بدايتها في العصر الجاهلي أيام كان العرب ذواقين للشعر محكمين إنطباعاتهم وتخميناتهم وصولا إلى مرحلة التدوين وانتقال المنطق والتفكير العقلي للثقافة العربية، هذا ما حاولنا إبرازه من خلال طروحاتنا الفكرية.

أما عن نتائج هذه الدراسة واستنتاجاتها فنذكر منها:

- أن ظهور الشعرية كمصطلح ظهر في النقد الغربي الحديث وبالتحديد مع المدرسة الشكلانية الروسية التي كانت تهتم بجمالية الخطاب الأدبي.
- يتقاطع مصطلح الشعرية مع عدة مفاهيم أخرى كالأدبية والجمالية ونظرية الشعر والأسلوبية وأيضا مع مناهج أخرى متعددة.
- أما بالعودة إلى أصول الشعرية عند الغرب فإن منطلقاتها الأساسية من مفاهيم "أرسطو وأفلاطون" للشعر اليوناني، وأبرز مفهومين للشعرية الأساسية من مفاهيم الغربية القديمة هما "المحاكاة والتخيل".

- لا يوجد مفهوم دقيق للشعرية وهذا راجع للتقاطعات الكثيرة التي تربطها بعدة مجالات ذات صلة باللغة وأخرى محايثة لها.
- التنوع في العلاقات مع المناهج المختلفة خلق شعريات مختلفة ذات مناحي مختلفة لسانية وأسلوبية وسيميائية وفكرية وغيرها.
- اتصفت الشعرية بالصرامة والدقة وهذا راجع لاعتمادها الطرق اللسانية في مقارنة النصوص من الجوانب اللغوية.
- يعتبر "رومان جاكبسون" المنظر الأول والفعلي للشعرية الحديثة لأنه استطاع أن يؤسس لها ويحدد مفاهيمها وآلياتها الخاصة بها، وهذا كله من فلسفته الشكلانية.
- حدد "جاكبسون" الموضوع الأساسي للشعرية والذي هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى.
- علاقة الشعرية بالبلاغة القديمة خاصة في مفهوم الإنزياح والذي بني على أساسه " كوهن" نظرية الشعرية.
- اعتبر "جنيت" الشعرية عبارة عن نظرية عامة للأشكال الأدبية، وأيضا يرى أن النص ليس موضوع الشعرية بل جامع النص.
- ربط "تودوروف" الشعرية بالسردية" واعتبر السرد الذي يهتم بالإبداع النثري (رواية–قصة–حكاية) فرعا من فروع الشعرية.
- يتحدد مفهوم الشعرية عند العرب من خلال الإهتمام والدراسات الطويلة للشعر، لا من خلال المفاهيم المعطاة من لدن النقاد.
- قيمة الشعر والشعراء في الثقافة العربية تحدد ضرورة وضع نظرية خاصة للشعر عند العرب.
- الأصول الفلسفية للشعرية العربية تعطي صبغة العلمية والعقلانية للتفكير النقدي والمعرفي عند العرب.

- حقيقة قضية التأثير والتأثر بين العقلين اليوناني والعربي تعطي الثقافة العربية صفة العلمية والتميز والمقارنة، وبالتالي نستطيع القول بوجود النظرية الشعرية العربية.
- مقارنة الشعر العربي بالشعر اليوناني إيجابية أكثر منها سلبية تتحدد من خلالها الخصوصية للدارسين والمهتمين بهذا المجال، وأيضا تمثل انتصار للعقل العربي، لأنه حتما ستكون هناك اختلافات بين الشعريين .
- موقف الإسلام أو الدين من الشعر سواء بالقبول أو الرفض انتصار في حد ذاته للشعر العربي، لأنه بمجرد أن يقبل أو يرفض فقد خلق فكرا ومواقف.
- انتقال الثقافة العربية من الشفاهية إلى الكتابة نقل الفكر والعقل العربي إلى مرحلة أرقى ومثل بداية جديدة ومرحلة مهمة للنقد العربي.
- اهتمام الرواة وأصحاب اللغة بالشعر العربي في حد ذاته انتصار للشعرية العربية وتفردها وإخضاع للمنطق والقياس والحدس، وبالتالي دليل آخر على وجود فكري نظري عربي حقيقة لا مجاملة.
- دور الشعراء وثقافتهم اللغوية والفلسفية وعلمهم أغوار الشعر وخباياه حقيقة أخرى وبرهان واضح يعطي للشعرية العربية مكانتها من صانِعيها قبل ناقديها ودارسيها.
- الإعجاز القرآني هذا الوحي الرباني المعجز بلغته وبيانه لما قورن بالشعر العربي زاد من البرهان على قدرة الله وعلمه وانفراده بمعجزاته عل خلقه، لكنه رفع من قيمة الشعر العربي ومكانته بمجرد المقايسة بكلام الله المعجز لفظا ومعناً.
- قضية عمود الشعر، والنظم والتخييل أهم تطبيقات الشعرية العربية.
- البلاغة هي النظرية الأصل للشعر العربي، لأنها تعتبره شاهدا على مباحثها وأقوالها مدعما لآرائها.

- نظرية الأدب أو الشعرية المعاصرة لم تتخلّ عن الأطروحات الإيديولوجية على الرغم من ادّعائها الاكتفاء بلغة النص.
- إن الوصول إلى نتائج حقيقية ليس بالأمر الهين، فهذا يمكن أن يقود الباحث إلى الحكم باليقين والقطع بالتصديق في أغلب الأحايين ما يحتّم تقديمه للنتائج على شكل نصائح.
- ينبغي الإهتمام بالشعرية العربية، وذلك عن طريق التنظير لها، والتدقيق في مقولاتها، وكذا فصلها عن النقد.
- وضع معجم خاص بالمصطلحات النظرية الشعرية يتسنى من خلاله للمهتمين بمجال الشعرية العربية الاستفادة منه.
- ضرورة توضيح الآليات والمباحث التطبيقية الخاصة بالشعرية العربية وتحديدها من خلال ضبط مفاهيمها.
- العمل على فصل البحوث النظرية للشعرية عن البحوث التطبيقية حتى لا تضيع المفاهيم وسط هذا الإسهاب وعدم الدقة.

وختاماً، إن وقوع أي خطأ، أو اختلاف في مجال الشعرية العربية، لا يكمن في النظرية الشعرية العربية، بل في قصور القراءات وطرقها، فالقضايا النقدية هي نفسها منذُ "أرسطو" و"الجاحظ" وغيرهم، لكن ميول كلَّ عصرٍ إلى مذهبٍ أو اتجاه يتناسبُ مع ثقافته وحاجياتِه الإنسانيةِ، وهذا في إطار العلاقة الجدليةِ القائمة بين الإبداع الشعري والنقد.

اختلّت هذه العلاقة عند النقاد العرب المعاصرين، حيث باتَ النقدُ يستمدُّ هويتَه من واقعٍ نقدي غربي. مع العلم أنّ النقد الغربي يعتمد على نظرياتٍ استمدّها من تراثه ومرجعياته القديمة، أي نظريات أسَّسها واقعُه الثقافي فاستقى آلياته منها. أمّا النقد العربي يستعير النظرية والمنهج معاً باعتبارها قابلة لتطبيق على جميع النصوص دون أن يلقي اهتماماً للزمان والمكان، وهذا ما يوقع النقاد العرب في فراغٍ واغترابٍ فكري، وبالتالي إحداث قطيعة مع التراث النقدي العربي.

قائمة المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم رواية ورش.

أولاً: المصادر.

- الآمدي، أبو القاسم يحي بن بشر، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، الجزء الأول، تحقيق: أحمد صقر، الطبعة الخامسة، 2006، القاهرة.

- _____، الموازنة بين أبي تمام والبحتري، الجزء الثاني، تحقيق: أحمد صقر، دار المعارف، الطبعة الخامسة، 2006، القاهرة.

- ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق: محي الدين عبد الحميد، دار الطلائع، القاهرة، 2009، الجزء الأول والثاني.

- ابن قتيبة، الشعر والشعراء، تحقيق: أحمد محمد شاكر، الجزء الثاني، ط2، دار المعارف، 1980، مصر.

- ابن القيم الجوزية، الفوائد المشوقة إلى علوم وعلوم البيان، ط3، القاهرة.

- ابن فارس، الصّاحبي في فقه اللغة وسنن العرب في كلامها، تحقيق: السيد أحمد صقر، مطبعة عيسى البابي الحلبي، القاهرة، د.ت.

- الباقلاني، أبو بكر محمد بن الطيب، إعجاز القرآن، تح:أحمد صقر، دار المعارف، ط5، 1997.

- التوحيدي، أبو حيان، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق: عبد الرحمن المصطاوي، دار المعرفة، بيروت، لبنان، الطبعة الأولى، 2004.

- الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تح: علي بجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، 2010.

- الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز في علم المعاني، تص: محمد عبده، وم. الشنقيطي، تع: رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1981.

- _____، أسرار البلاغة في علم البيان، تح: م. الإسكندراني وم. مسعود، دار الكتاب العربي، بيروت، 2005.

- الجاحظ، أبو عثمان عمرو بن بحر، البيان والتبيين، ج1 وج2، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 1986.

- _____، الحيوان، ج3، تح: عبد السلام هارون، مكتبة البابي الحلبي، مصر، 1989.

- الزركشي، بدر الدين، البرهان في علوم القرآن، تح: أبو الفضل إبراهيم، دار المعرفة، ط2 بيروت.

- السيوطي، المزهر في علوم اللغة، م3، د.ت، دار المعارف، 1972.

- السجلماسي، أبو محمد القاسم، المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع، مكتبة المعارف، الرباط، 1980.

- العلوي، يحي بن حمزة، الطّراز، مراجعة و ضبط: عبد السلام شاهين، دار الكتب العلمية، بيروت، 1990.

- العلوي، أحمد، ابن طباطبا، عيار الشعر، تحقيق: محمد زغلول سلام، منشأة المعارف، الإسكندرية، ط3، 1984.

- القزويني، الخطيب، الإيضاح في علوم البلاغة، تح: عبد المنعم خفاجي، ج1 وج2، الشركة العالمية للكتاب، لبنان، 1989.

- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، 1979.

- _____، نقد الشعر، تح: محمد عبد المنعم خفاجي، الجزيرة للنشر والتوزيع، 2006، بيروت.

ثانياً: المراجع.

- أحمد أمين، فجر الإسلام، شركة أبناء شريف الأنصاري للطباعة والنشر، المكتبة العصرية، صيدا، بيروت، لبنان، ط1، 1999.

- أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، ط7، 2012.

- _____، مقدمة للشعر العربي، دار الساقي، الحمراء، بيروت، 2009.

- _____، زمن الشعر، دار الساقي، بيروت، لبنان، ط6، 2005.

- أبو ديب كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987.

- إبرير بشير، رحلة البحث عن النص – في الدراسات اللسانية الغربية، اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2009.

- إسبر ميادة كامل، شعرية أبي تمام، الهيئة السورية للكتاب، سوريا، 2011.

- إيرلينخ فيكتور، الشكلانية الروسية، تر: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2000.

- بدوي عبد الرحمن، ملحق موسوعة الفلسفة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 1996.

- بودوخة مسعود، الأسلوبية وخصائص اللغة الشعرية، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2011.

- بوقرة نعمان، مدخل إلى التحليل اللساني للخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2008.

- بوطيب جمال، النص والمدار– سردية الشعر وشعرية السّرد، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد، شارع الجامعة، الأردن، ط1، 2013.

- بومزبر طاهر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية جاكبسون، منشورات دار الاختلاف، ط1، 2010.

- _____، أصول الشعرية العربية، نظرية حازم القرطاجنبي في تأصيل الخطاب الشعري، موفم للنشر، الجزائر، 2007.

- بوجادي خليفة، اللسانيات النظرية (دروس وتطبيقات)، بيت الحكمة، الجزائر، ط1، 2010.

- بوحوش رابح، اللسانيات وتطبيقها على الخطاب الشعري، دار العلوم للنشر والتوزيع، الجزائر، 2006.

- بلعابد عبد الحق، عتبات جيرار جنيت (من النص إلى المناص)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

- بن الشيخ جمال، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون وم. الوالي، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008.

- البازعي سعد، ميجان الرويلي، دليل الناقد الأدبي (إضاءة لأكثر من سبعين تياراً ومصطلحا نقدياً معاصراً)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005.

- بارث رولان، الدرجة الصفر للكتابة، تر: محمد برادة، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، 1980.

- تودوروف تزفتان، الشعرية، تر: شكري المبخوث ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، ط2، الدار البيضاء، 1990.

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

- جاكبسون رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

- الجابري محمد عابد، تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط4، 1989.

- _____، بنية العقل العربي، دراسة تحليلية نقدية لنظم المعرفة في الثقافة العربية، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط11، 2013.

- الجزار محمد فكري، فقه الاختلاف- مقدمة تأسيسية في نظرية الأدب، القاهرة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، شركة الأمل للطباعة والنشر، 1999.

- حسن عبد الله، اللغة الفنية، دار المعارف، مصر، 1985.

- حمروني طاهر الأخضر، منهج أبي علي المرزوقي في شرح الشعر، الدار التونسية للنشر، مارس، 1984.

- الخزاعي بديعة، مفهوم الشعر عند نقاد المغرب والأندلس في القرنين السابع والثامن الهجريين، دراسة نقدية وتحليلية، دار نشر المعرفة، المغرب، ط1، 2005.

- الخوالد فتحي رزق، تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان "أحد عشر كوكبا"، دار أزمنة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2006.

- ديفيد دينش، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، تر: محمد يوسف، دار صادر، بيروت، 1967.

- رشدي راشد، دراسات في تاريخ علم الكلام والفلسفة، مركز دراسات الوحدة العربية، ط1، لبنان، 2014.

- الرافعي مصطفى صادق، تاريخ آداب العرب، ج3، م. درويش الجودي، المكتبة العصرية، بيروت، 2004.

- زروقي عبد القادر، الشعرية العربية (تفاعل أم تأثر)، دار الروافد الثقافية، بيروت، ط1، 2015.

- الزهراني حاتم بن عبد الله، شجاعة العقل، دراسة في الفكر الشعري والنسيج اللغوي عند المتنبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، عمان، الأردن، 2010.

- سويدان سامي، أسئلة النقد والشعرية العربية، دار الآداب للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط1، 2013.

- _____، النقد العربي الحديث والنص الأدبي، قضايا وإشكالات ورهانات في الفكر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 2000.

- _____، في النص الشعري، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999.

- _____، في دلالية القصة وشعرية السرد، دار الآداب، بيروت، ط1، 1991.

- _____، جسور الحداثة المعلقة، من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997.

- _____، المتاهة والتمويه في الرواية العربية، المثقف والمدينة، السلطة والراوي، دار الآداب، ط1، 2006.

- سمويل ليفين، البنيات اللسانية في الشعر، تر: محمد الوالي والتوازني خالد، منشورات الحوار الأكاديمي، دار الخطاب، المغرب، 1989.

- السدّ نور الدين، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الجزء الأول، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

- _____، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، الجزء الثاني، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2010.

- شاملة مكلي، الحجاج في شعر النقائض، دراسة نصين لجرير والفرزدق، دار ميم للنشر، الجزائر، 2010.

- الشيخ عبد الواحد حسن الشيخ، البديع والتوازي، مكتبة الإشعاع الفنية، المتنزه، أبراج مصر، ط1، 1999.

- ضيف شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، دار المعارف، مصر، ط13.

- الضالع محمد، الأسلوبية الصوتية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة 2002.

- عبد المطلب محمد، البلاغة والأسلوبية، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، ط1.

- عبد الجليل عبد القادر، الأسلوبية وثلاثية الدوائر اللغوية، دار صفاء للنشر والتوزيع، ط1، 2002، سلطنة عمان.

- عيساوي عبد القادر، القراءة البنوية، مكتبة الرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، س. بلعباس، الجزائر، 2008.

- العمري محمد، تحليل الخطاب الشعري (البنية الصوتية للشعر)، الدار العالمية للكتاب، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

- العقاد عباس محمود، اللغة الشاعرة، نهضة مصر للطباعة والنشر، ط5، 2009، القاهرة.
- غركان رحمن، مقومات عمود الشعر، الأسلوبية في نظرية والتطبيق، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004.
- الغذامي عبد الله، الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006.
- _____، المشاكلة والاختلاف، قراءة في النظرية النقدية العربية وبحث في الشبيه المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، 1994.
- _____، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، دار الطليعة، بيروت، 1987.
- _____، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، ط1، بيروت، لبنان، 1999.
- _____، ثقافة الأسئلة (مقالات في النقد الأدبي والنظرية)، النادي الأدبي الثقافي، جدة.
- فتح الله أحمد سليمان، الأسلوبية مدخل نظري ودراسة تطبيقية، مكتبة الأدب، القاهرة، 2004.
- فضل صلاح، أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1990.
- _____، شفرات النص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيد، منشورات عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، ط2، 1995.

- قصاب وليد إبراهيم، قضية عمود الشعر في النقد العربي، دار الفكر، دمشق، 2010.

- كوهن جان، بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2014.

- كانتارينو فيسنتي، علم الشعر العربي في العصر الذهبي، تر: علي بيوض، دار الكتب العلمية، ط1، 2004.

- الكبيسي طراد، في الشعرية العربية، قراءة جديدة في نظرية قديمة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2004.

- ميشال جوزيف، دليل الدراسات الأسلوبية، المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر والتوزيع، بيروت، ط2، 1987.

- مرتاض محمد، مفاهيم جمالية في الشعر العربي القديم، محاولة تنظيرية تطبيقية، دار هومة للنشر والتوزيع، الجزائر، 2016.

- مسلم حسن مسلم، الشعرية العربية أصولها ومفاهيمها واتجاهاتها، منشورات ضفاف، البصرة/ العراق، ط1، 2013.

- مونسي حبيب، نقد النقد، المنجز العربي في النقد الأدبي، دراسة في المناهج، دار الأديب، وهران، الجزائر، 2007.

- المسدي عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب (نحو بديل ألسني في نقد الأدب)، الدار العربية للكتاب، ليبيا، 1988.

- مفتاح محمد، التلقي والتأويل، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001.

- ـــــــــــــ، تحليل الخطاب الشعري، إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005.

- ـــــــــــــ، مفاهيم موسعة لنظرية شعرية (اللغة- الموسيقى- الحركة)، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2010.

- المصري سيرية يحي، بنية القصيدة في شعر أبي تمام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.

- المسيري عبد الوهاب والتريكي فتحي، الحداثة وما بعد الحداثة، دار الوعي للنشر، الجزائر، ط2، 2012.

- الميناوي أحمد، جمهورية أفلاطون، دار الكتاب العربي، ط1، 2010، دمشق، سوريا.

- ناظم عودة، تكوين النظرية في الفكر الإسلامي والفكر العربي المعاصر، ط1، 2009، دار الكتاب المتحدة، بنغازي، ليبيا.

- ناظم حسن، البنى الأسلوبية، دراسة أنشودة المطر للسياب، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

- ـــــــــــــ، مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

- وارين أوستين، ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة: محي الدين صبحي، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، مطبعة خالد الطرابيشي، ط1، سوريا، 1972.

- وهابي عبد الرحمن، القراءة العربية لكتاب فنّ الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث، ط1، 2011.

ثالثاً: المعاجم والدواوين.

- أدونيس، الديوان (كتاب الهجرة والتحولات في أقاليم النهار والليل)، المكتبة العصرية، ط1، 1965، ط2، 1988.

- أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها "عربي – عربي"، مكتبة لبنان الناشرون، زقاق البلاط، بيروت، لبنان، الطبعة 1، 2000.

- _____، معجم مصطلحات النقد العربي القديم "عربي– عربي"، مكتبة لينان الناشرون، زقاق البلاط، بيروت، ط1، 2001.

- أبو تمام، حبيب بن أوس، الديوان، شرح الخطيب التبريزي، تح: محمد عبده عزام، دار المعارف، مصر.

- البحتري، الديوان، تح: كامل الصيرفي (5 أجزاء)، دار المعارف، مصر، د.ت.

- البياتي، عبد الوهاب، مملكة السنبلة، دار العودة، بيروت، 1979.

- الفيروزآبادي، مجد الدين محمد بن يعقوب، القاموس المحيط، دار الكتاب العربي، بيروت، 2011.

- مجدي وهبة، كامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

- المتنبي، أبو الطيب، الديوان، شرح عبد الرحمن البرقوقي، الجزء الأول والثاني، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.

- المعجم الوسيط، قام بإخراجه مجموعة كتاب، دار العودة، إستانبول، تركيا، 1989.

رابعاً: المراجع الأجنبية.

- T. Todorov, Littérature théorie de la, éd. seuil 1965,paris.

خامساً: المجلات والملتقيات:

- مجلة جذور (فصلية محكمة تعنى بالتراث وقضاياه)، العدد 32/شوال 1433هـ/سبتمبر 2012م، جدة/السعودية.

- مجلة عالم الفكر (دورية محكمة تصدر عن المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب)، المجلد 4/41/أبريل/ يونيو/2013/الكويت.

- مجلة علامات في النقد/العدد 76/المجلد 19/شوال 1434هـ/أغسطس 2013، جدة/السعودية.

- مجلة فصول المصرية (الغذامي/ما بعد الأدونيسية، شهوة الأصل، 1997.

- سيمياء المفاهيم النظرية بوصفها إشارة حرة استقبال الحرب للنظريات النقدية الغربية- أعمال مؤتمر قسم اللغة العربية بجامعة البترا/2 و3 أفريل 2007.

- أعمال الملتقى الخامس للنقد الأدبي في الجزائر/قسم اللغة العربية وآدابها/جامعة سعيدة/ 16/15 أفريل 2008.

الفهرس

الفهرس

تشكرات

إهداء

مقدمة..... أ

تمهيد 15

الفصل الأول: الشعرية بين الأصول والمفاهيم والعلاقات.

أولا– الأصول المعرفية للشعرية في النقد الغربي..... 34

1- الشعرية في المفهوم الأفلاطوني..... 34

2- الشعرية في المفهوم الأرسطي..... 36

3- الشعرية عند كاسيوس لنجينوس..... 41

4- الشعرية عند دونالد أستوفر..... 42

ثانيا– مفاهيم الشعرية الحديثة..... 45

1- نظرية التواصل عند سوسير..... 49

2- الشعرية عند رومان جاكبسون..... 53

3- الشعرية عند جون كوهين..... 66

4- الشعرية عند جيرار جنيت..... 74

5- الشعرية عند تزفتان تودوروف..... 86

ثالثا: علاقات الشعرية بالمناهج النقدية الحديثة..... 93

1– الشعرية اللسانية..... 95

2– الشعرية الأسلوبية..... 98

3– الشعرية البلاغية..... 100

4– الشعرية السيميائية..... 102

5– الشعرية السردية 103

الفصل الثاني:الشعرية في المنظور النقدي العربي القديم

قيمة الشعر ومفهومه عند العرب..... 109
أولا: الأصول الفلسفية للشعرية العربية..... 115
1- الفارابي وقوانين الشعر..... 117
2- ابن سينا وجماليات الأشكال والأوزان..... 119
3- ابن رشد/ شعرية التخييل والخروج عن المألوف..... 122
- **خلاصة:** قضية التأثير والتأثر مع أرسطو..... 124
ثانيا– الأصول النقدية للشعرية العربية..... 128
1- شعرية ما قبل الإسلام (غنائية الشعر الجاهلي وصناعته/ نشأة النقد العربي/ الشفاهية...)..... 128
2- الشعرية في صدر الإسلام حتى القرن الثالث هجري (موقف الإسلام من الشعر/ الكتابية/ مرحلة التدوين/ إسهامات الرواة واللغويين والشعراء)..... 136
3- إسهامات الاتجاه الديني وشعرية الإعجاز القرآن..... 145
ثالثا– الأصول النظرية للشعرية العربية..... 159
1- المرحلة الأولى: (الجاحظ/ الأصمعي/ ابن سلام/ ابن قتيبة..... 159
2- المرحلة الثانية: ابن طباطبا/ ثعلب/ ابن المعتز..... 165
3- المرحلة الثالثة: قدامة/ العسكري/ ابن رشيق)..... 173

الفصل الثالث: قضايا الشعرية وتجلياتها في النقد العربي

أولا– قضايا الشعرية في النقد العربي القديم..... 187
- النقد التطبيقي وقضية عمود الشعر..... 187
1- الآمدي (الموازنة) 187
2- القاضي الجرجاني (الوساطة) 193
3- أبو علي المرزوقي (عمود الشعر) 197
4- عبد القاهر الجرجاني (نظرية النظم) 202
ثانيا– قضايا الشعرية عند نقاد المغرب والأندلس (البلاغة الجديدة)..... 210

1- حازم القارطاجني (التخييل) 210
2- ابن البناء المراكشي 216
3- السجلماسي 217
4- لسان الدين الخطيب 219
ثالثا– قضايا الشعرية في النقد العربي الحديث 222
1- الشعرية والحداثة عند أدونيس..... 223
2- شعرية النفي (الفجوة: مسافة التوتر)..... 238
3- الشعرية المراوغة بين الأساليب والتحولات (صلاح فضل)..... 248
4- الشعرية المنهاجية (محمد مفتاح)..... 257
5- شعرية التعادل والترابط (سامي سويدان)..... 267

الفصل الرابع: الدراسة التطبيقية

أولا– شعرية التوازي عند المتنبي..... 278
1- مفهوم التوازي ونشأته وأشكاله..... 279
2- التوازي الصوتي (الحروف والكلمات)..... 284
3- التوازي التركيبي (النحو والصرف)..... 306
4- التوازي الدلالي (الترادف والتضاد)..... 313
ثانيا– شعرية النفي والتضاد والتكرار عند أبي تمام 322
1- النفي..... 322
2- التضاد..... 326
3- التكرار..... 332
ثالثا– شعرية المماثلة والجناس عند البحتري 342
الخاتمة..... 357
قائمة المصادر والمراجع..... 362
الفهرس..... 376

ملخص :

تهدف هذه الدّراسةُ إلى إبراز مفهوم النّظرية الشّعريّة العام، وشرحِ مرجعياتها وآلياتها بِشكلَيْها الغرْبي والعرَبي.

وبناءً على هذا فهي تنطلقُ من فكرةٍ مفادها أنّ الشِّعر عبارةٌ عن رؤيةٍ للواقع، وترجمةٌ للأشياء التي تحدثُ فيه، يقومُ الشّاعر بطرحِها، ومناقشتِها عبر أشكالٍ وصورٍ تحضُر في ذهنِهِ، ويبقى على المتلقِّي [قارئاً كانَ أمْ ناقداً]، اكتشافُ هذه المعاني، والوُقوفُ على هذهِ الميزاتِ الشّعريّةِ والأسلوبيّةِ، والحُكمِ عليها.

ركّزتِ الدّراسةُ على الرُّؤى والفلسفات التي أنتجتْ الشّعرية قديماً وحديثاً، فعرضت مفاهيمها، وطروحاتها الفكرية والنقدية، وأيضا تجلياتها وقضاياها، في الدّراسات المعاصرة وتصنيفاتِها الإيديولوجية اتجاه مواضيعَ مختلفةٍ خاصّةً موضوع الحداثة في الشعر والثّقافة العربية.

Résumé

Cette étude a pour objet l’élucidation du concept dit théorie générale de la poétique et l’explicitation de ses références et de ses fonctions dans sa forme occidentale et arabe.

Cette étude prend appui sur l’idée selon laquelle la poésie est une vision du réel et une réinterprétation des événements qui s’y déroulent une vision du réel que le poète expose à la discussion à travers des formes et des images de son mental et c’est au récepteur, lecteur ou critique, d’interpréter les significations proposées par l’auteur et de porter un regard aux caractéristiques poétiques et stylistiques et d’évaluer leur qualité.

Cette étude s’est focalisée sur les philosophies qui ont engendré la poétique ancienne et contemporaine. Elle a exposé des concepts et ses thèses critiques, elle s’est aussi intéressée aux anthologies de la poétique revisitée dans des études plus contemporaines, elle a tenté de déterminer ses positionnements idéologiques à l’égard de thématiques liées à la modernité de la poésie et la culture arabe en général.