الجمهـورية الجزائـرية الديمقـراطية الشعبية
وزارة التعلـــيم العالي والبحث العلمي
جامعة– سعيدة – د. الطـــاهر مولاي
كلية الآداب واللغات والفنون
قسم اللغة والأدب العربي

مذكرة مكملة لنيل شهادة ليسانس (ل.م.د)، التخصص : نقد ومناهج

الشعرية في النقد العربي الحديث

كمال أبو ديب أنموذجا

إعداد الـــــطالبتين:

✍ سغواني إيمان
✍ بلحاج نصيرة

إشـــــراف الدكتور:

✍ د. يوسف بغداد

السنة الجامعية : 1440هـ/ 1441هـ*** 2019م/2020م

شكر والتقدير

نتقدم بالشكر الجزيل والثناء الجميل

إلى الأستاذ الكريم المشرف على هذه الرسالة

يوسف بغداد

على ما أبداه من تعامل طيِّب و الرعاية علميَّة الجادة

وعلى ما قدمه من نصائح وإرشادات لإتمام هذا العمل.

الإهداء

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ﴾ **التوبة (105) صدق الله العظيم**

إلهي لا يطيب الليل إلاَّ بشكرك ولا يطيب النَّهار إلاَّ بطاعتك...ولا تطيب اللحظات إلاَّ بذكرك...ولا تطيب الآخرة إلاّ بعفوك...ولا تطيب الجنة إلاَّ برؤيتك.

اللـــــــــــه جـــل جـــلاَّله

إلى من بلغ الرسالة وأدى الأمانة ونصح الأمة..إلى نبي الرحمة ونور العالمين سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم

إلى من كللّه الله بالهيبة والوقـــــار... إلى ملاكي في الحياة...إلى معنى الحـــــــب

إلى من علمني العطاء دون انتظار... معنى الحنان والتفاني...إلى بسمة الحيـــــاة

إلى من أحمل اسمه بكل افتخـــار.... وسر الوجود إلى من كان دعائها سرَّ نجاحي

أرجو من الله أن يمِّد عُمرُكَ..... وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الحبايـــب

أمي الحبيبة

لترى ثمارًا قد حان قطافها بعد طـــول

انتظار وستبقى كلماتك نجوم اهتـدي

بها اليوم وفي الغدو إلى الأبـــــــد

والدي العزيز

إلى من يعم أكبر وعليهم اعتمـــــــد... إلى من أرى التفاؤل بعينـــــــــــه

إلى من بوجودهم اكتسب قوة ومحبـــــة والسعادة في ضحكته...إلى شعلة الذكاء

لا حدود لها...إلى من عرفت معهم معنى والنور إلى الوجه المفعم بالبراءة ولمحبتـــك

الحيـــــــــــــــاة***أخواتي*** لأزهرت أيامي وتفتحت براعم للغد ***أخي سندي***

الإهداء

وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوٓاْ إِلَّآ إِيَّاهُ وَبِٱلْوَٰلِدَيْنِ إِحْسَٰنًا إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ ٱلْكِبَرَ أَحَدُهُمَآ أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَآ أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا

لكما جميل العرفان والامتنان

للسند السمح أبي

وتاج الرأس أمي الغالية

إلى توأم روحي أخي "محمد "

إلى الجواهر أية "يسري "،"وداد "وزوجها "بشير" وابنتها" أماني "

إلى مقلة العين "نصر الدين "

وألى كل من أنار حياتي بقبس العلم و الإيمان

مـــــقدمـــــة

مقدمة:

الحمد لله ربِّ العالميّن والصَّلاة والسَّلام على معلِّم الناس الخير، سيّدنا ومولانا محمد بن عبد الله صلى الله عليه وسلم ومن سار على دربه ونهج نهجه واقتفى أثره، أما بعد:

تعد الشعرية أحد أهم المناهج الأدبية المعاصرة التي تسعى التعرف على جماليات الخطاب الأدبي وسير أغواره ومدى قدرته على إثارة المشاعر الجمالية والانفعالات العاطفية لدى المتلقي وليس هذا بجدية فمنذار سطو وإلى الآن ما تزال المناهج الأدبية في سعيها الدؤوب تَروم هذه الغاية وتسعى إلى تحقيقها.

لقد أثيرت الشعرية في النقد العربي الحديث تسمية ومفهوما متأثرّة بنظريات الشعرية التي عرضها النقاد النصيَّون والشكلانيون في العالم ،أما من الساحة النقدية العربية فقد حاول أدونيس التنظير لها من خلال كتابه الشعرية العربيَّة كما فعل كمال أبو ديب ذلك من خلال كتابه في الشعرية وشربل داغل في كتابه في الشعرية العربيَّة وغيرهم بكثير، ونجد في الكثير من الدراسات التفاتة النقد العربي في العقدين الأخيرين من القرن العشرين إلى قضية الشعرية وبدأت تشق طريقها في الدراسات النَّقدية الحديثة على نحو لافت للنَّظر مما اضطرنا وأثر فضولنا ودعانا إلى البحث في مفاهيم هذه النَّظرية بوصفها منهجًا قديمًا له أصوله ومفاهيمه وقواعده وحديثًا استحدثت الدراسات هذه الأصول والقواعد، إلاَّ أنَّها بالرغم من جميع الدراسات التي أحاطت بها لكنَّها لا تزال متشابكة المعاني وفيها الكثير من الالتباس والغموض.

وقد حاولنا في هذا البحث أن نقدم هذه الدراسات التي ظهرت في الساحة النَّقدية خاصة في الآونة الأخيرة وقد خصصنا الجزء الأكبر لمنظر عربي وهو كمال أبوديب من خلال مؤلفه*في الشعرية* الذي يُعدُّ محاولة رائدة وجزئيَّة في هذا المجال إلى جانب الصبغة التنظيرية التي يتسم بها طرحه.

إنَّ البحث في موضوع الشعريَّة صعب من عدة جهات باعتبارها موضوع ضخم فمثلاً إشكالية المصطلح التي تطرح بحدة في الدراسات النَّقدية والأدبية فهذه الدراسات أدت إلى تشعُّب موضوع الشعرية وارتباطه بحقول معرفية عديدة كالأسلوبية والبنيوية والسيميائية...وغيرها ومن هذا المنطلق خانه يستحيل الإحاطة بجميع جوانبه النَّظرية والتطبيقية وقد كان اهتمامنا بالموضوع لأسباب عدة:

-البحث عن مفاهيم الشعرية والغوص في معانيها.

-رصد جميع الأفكار والآراء النقدية المتعلقة بموضوع الشعرية.

-البحث عن الأساس الموضوعي الذي جعل كمال أبو ديب يهتم بهذا المجال .

وقد بُنيت هذه الدراسة على تساؤلات أهمها :

فيما تكمن نظرية كمال ابوديب ومفهومه حول الشعرية ؟وما مفهوم الفجوة مسافة التوتر عند كمال أبو ديب؟ وما الإضافة العلمية التي حققها مشروع كمال ابو ديب للشعرية العربية؟

وللإجابة عن هذه التساؤلات اعتمدنا خطة بحث تقوم على التدرج بين عناصر العمل والربط بينهما للخوض في هذه القضية التي تُعد من أعمق القضايا التي شهدتها الساحة النقدية.

وقد قسمنا هذا البحث إلى مدخل وفصلين وخاتمة

وقد جاءت هذه الدراسة لتكشف عن جوانب خاصة في استخدام المصطلح ومحاولة حصر بعض مفاهيمه الشائعة فجاء المدخل بعنوان الشعرية كمصطلح ومفهوم وقد طرحنا فيه بعض مصطلحات الشعرية وركزنا على مفاهيمها القديمة عند بعض النقاد كأرسطو ورومان جاكوبسون وجون كوهن وتودروف وجيرار جينت بالإضافة إلى مقولاتها.

وسوى المدخل التمهيدي جاء البحث مقسم إلى فصلين حمل **الفصل الأول**:عنوان القضايا الشعرية في النقد العربي القديم والحديث وفيه حاولنا إيجاد لبعض المفاهيم الأساسية التي أسست لفكر الشعرية قديمًا وحديثًا.

أمَّا **الفصل الثاني** فقد حمل عنوان تجليات الشعرية الفجوة:مسافة التوتر عند كمال أبو ديب وقد خصصناه للخوض والتفصيل في كتاب الشعرية لكمال أبو ديب باعتبار هذه الرسالة تتحدث في مجملها عن هذا الأخير فحاولنا رصد بعض آراء النقاد حول هذا المفهوم "**الشعرية**" وركزنا خصوصًا على نظرية الفجوة مسافة التوتر التي تميز الشعرية تميزًا موضوعيًا.

ولكل دراسة تطمح لتحقيق مصاف العلميَّة لابد من تحديد المنهج المتبع وقد رأينا أن المنهج المناسب لهذه الدراسة هو المنهج الوصفي التحليلي كي لا يكون النقد طلاسم مُسْتَوْحى من مصطلحات نقدية جافة للوصول إلى الحكم القيِّم وهذا المنهج يتناسب مع موضوع الدراسة خاصة

في شقه النظري أما الفصل الثاني فقد كانت المقاربة حول مشروع كمال أبوديب من خلال كتابه الشعرية فتعبنا خطوات مايعرف بنقد النقد critique de la critique.

وقد وجه هذا الموضوع مجموعة من المصادر والمراجع والرسائل والقواميس أهمها كتاب في الشعرية لكمال أبو ديب.

ولا يكاد الموضوع يخلو من بعض الصعوبات التي تواجهه من حين لآخر وتمثل في تبعثر المادة العلمية بين الكتب وصعوبة الحصول عليها.

وفي الأخير نتقدم بفائق الشكر والتقديم للأستاذ المشرف ودوره في توجيهنا ومساندتنا لإتمام هذا الموضوع.

ونأمل أن يكون جهدنا بداية موفقة تدفعنا إلى غاية أسمى وإن لم يحالفنا التوفيق في كل الخطوات فحسبنا عزاء أنَّ لكل محاولة عثرات .

والحمد لله أولاً والحمد أخيرًا والصلاة على رسوله الكريم وأفصح من نطق الضاد لسانًا وجعل من البيان سحرًا ومن الشعر حكمة.

مدخل:

الشعرية كمصطلح ومفهوم

مدخل:

الشعرية كمصطلح ومفهوم:

الشعرية poetiqueمصطلح قديم حديث في الوقت ذاته، ويعود أصل المصطلح في أول انبثاقه إلى أرسطو.[1]أمَّا المفهوم فقد تنوع بالمصطلح ذاته على الرغم من أنَّه ينحصر في إطار فكرة عامة تكفي في البحث عن القوانين العلمية التي تحكم الإبداع، ويبدوا أننا نواجه–من جهة أخرى– مفهومًا واحدًا بمصطلحات مختلفة ويبدو–بارزًا–هذا الأمر في تراثنا النقدي العربي ونواجه مفاهيم مختلفة بمصطلح واحد من جهة ثانية ويظهر هذا الأمر في التراث النقدي الغربي أكثر جلاء، وقد اتخذ مصطلحات مختلفة منها شعرية أرسطو، ونظرية النظم للجرجاني والأقاويل الشعرية:المستندة إلى المحاكاة والتحييل عند القرطاجني.

إشكالية المصطلح تبدو محيرة في نقدنا العربي، وربما يكون النقد الغربي متجاوزًا–إلى حد ما– لهذه الإشكالية منذ أرسطو حتى سمى كتابه ب Po-etiks (فن الشعر) أو (في الشعرية) كما هو شائع الآن، في النقدي الغربي وقد جاءت بعد هذه المحاولات تحمل المصطلح ذاته أمَّا في تراثنا النقدي النقدي فإننا نواجه–كما أسلفت–مصطلحات مختلفة وربما تواجه المصطلح نفسه (الشعرية)، إلاَّ أنَّ مفهومها مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام.

[1] سنقف على شعرية أرسطو لاحقا، لذلك لن تكون محور مناقشة ما.

وقد حاولنا أن نحصر –حسب معرفتنا–جميع النصوص التي وردت فيها لفظة الشعرية محددًا معانيها.

***المفاهيم القديمة للشعرية:**

1–الشعرية من منظور أرسطو:

إنَّ مسيرة الشعرية قد بدأت مع أرسطو وما من ناقد غربي أو عربي يتعرض إلى هذا الموضوع إلاَّ ويشير إلى شعرية أرسطو فهو الذي (يقترح معالجة الفن الشعري في ذاته وفي أنواعه، المتطور إلى كل نوع منها في نهايته الخاصة وبشكل يجب فيه التأليف بين التواريخ إذا كنا نريد أن ينجح الشعر بالإضافة إلى العدد وإلى طبيعة الإجراء وبالإضافة أيضًا إلى القضايا الأخرى التي تعد جزءًا من البحث نفسه.[1]

وغني عن الذكر أنَّ أرسطو قد عالج في كتابه "فن الشعر" والذي يترجم أيضًا إلى "الشعرية" الأنواع الشعرية مثل المأساة والملهاة والملحمة لكن أرسطو لا يقف عند حدود هذا النمط الخاص من النتاج المقول الذي نسميه اليوم "الشعر" ولكن يتعداه إلى كل نتاج فني يكون حصيلة نشاط تأليفي خاص.[2]

[1] أوزوالد ديكرو جان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ترجمة:منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، ط2، 2007م، ص:177.
[2] جان ميشال غوفار: تحليل الشعر، ترجمة:محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان،ط1، 2008م، ص:08.

ومن هنا يعتبر البعض أنَّ أرسطو هو(أول من صاغ معنى الشعرية بمفهوم الأدبية التي هي جوهر الأدب وماهيته.[1]

ولا يمكننا أن نتعرض هنا إلى كل ما جاء به أرسطو في كتابه " فن الشعر" فليس هناك اتفاق لدى النقاد على تصنيف عمل أرسطو في هذا الكتاب فهناك من يراه نظرية في الشعر والبعض يراه نقدًا إلاَّ أنَّ ما يؤكد عليه النقاد هو أنَّ مؤلف أرسطو قد انصب على (البحث في خصوصية الأدب أو الأدبية التي أسس لها ياكبسون فيما بعد).[2]

2-الشعرية من منظور أفلاطون:plato

لقد أشار أفلاطون منذ القدم إلى ماهية الشعرية، فقد عرف الجمال بأنَّه *الشيء الذي تكون به الأشياء جميلة جميلة*.[3]حيث يمثل هذا التعريف النقطة المهمة والإرتكازية الأولى التي قامت عليها ماهيات الشعرية في أطروحات النقاد الغرب والأجانب وكذا الشعراء والنقاد تأثروا بهذا التعريف في تحديدهم لماهيات الأشخاص فيما بعد.[4]

أمَّا عن مصطلح الشعريةpoetiqueفي الدراسات.

[1] عز الدين المناصرة: علم الشعريات، دار مجدلاوي، الأردن، ط1، 2007م، ص:47.

[2] Gerard dessons.int roduction a la poetique approche des the earie.de la littérature armand.colin 2005.p07.

[3] جون كوهين:النَّظرية الشعرية(اللغة العليا)،ترجمة وتقديم وتعليق:د.أحمد درويش،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،د.ط،د.ت،ج2،ص:259.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص:277.

*__المفاهيم الحديثة للشعرية:__ فإنَّ طبيعة البحث تفرض تناول زوايا متباينة لمعالجته ومن الضروري البدء بترجمة Poelics إلى العربيَّة، وقد اجتح النقاد والمترجمون بعض المقابلات المختلفة نعرضها فيما يأتي:

1-رومان جاكبسون roman jakopson:يرى أنَّ الشعرية يمكن تحديدها باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقاتها مع الوظائف الأخرى للغة، كما تهتم بها أيضًا خارج الشعر، حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية.[1]

من خلال هذا القول نستنتج أنَّ الشعرية عند ياكبسون هي فرع من فروع اللسانيات بالإضافة إلى أنَّها تهتم بالشعر والنثر، كما أنَّ لها علاقات مع غيرها من العلوم اللغوية كالبنيوية والأسلوبية.

2-جون كوهن jon cohen:*الظاهرة الشعرية إذن تتحول إلى ظاهرة يمكن قياسها وتقديمها على أنَّها متوسط التردد لمجموعة من المجاوزات التي تحملها اللغة الشعرية إلى لغة النثر،[2] فالشعرية من وجهة نظر جون كوهن قائمة على مقارنة بين الشعر والنثر وما يميز الشعر والنثر هو الإستعمال اللغوي من خلال خرق اللغة لمخالفة المألوف وبقدر ما تختلف اللغة من المجاوزة بقدر ما تتحقق الشعرية فالشعرية في نظره علم موضوعه الشعر.

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، 1988م، ص:35.
[2] جون كوهن: بناء لغة الشعر، ترجمة: أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م، ص:25.

وصفت شعرية جون كوهن بأنَّها قريبة من الشعرية العربية خاصة القديمة منها وذلك كونها تقتصر الشعرية فقط على مجال الشعر حيث يقول *الشعرية موضوعها الشعر*،[1] إنَّ الشعرية في نظر كوهن عملية ذات وجهين منعاكسين متزامنين، الإنزياح ونفيه، تكسير البنيوية وإعادة التبين، فعملية التأرجح بين الذهاب والإياب من الدلالة إلى فقدان الدلالة ثم من فقدان الدلالة إلى الدلالة هي التي تمنح للخطاب الدلالي خصوصياتها الشعرية، فالشعرية إذًا موضوعها هذا الإنزياح الذي يتحقق في صورة مختلفة وبلغة تتجاوز المعطى اللغوي أو المتواضع عليه وفي ذلك يقول جيرار جينات *التجاوز في الأعمال الأدبية هو موضوع الشعرية*.

3-تودوروف تزفيتانtazvitan todorove:لقد أعطى تودورف مدلولات متنوعة لمصطلح الشعرية، ومثلت تلك المدلولات مصيرًا مفهوميًا مكثفًا، لكل المحاولات التي هدفت إلى بناء نظرية أدبية، ويتمثل تحديده في أنَّ مصطلح الشعرية poetique يدل على:

أولاً: أي نظرية داخلية للأدب.

ثانيًا: اختيار إمكانية من الإمكانيات الأدبية، أي اتخاذ المؤلف طريقة كتابية ما.

ثالثًا: تتصل الشعرية بالشعر المعيارية التي تتجها مدرسة أدبية ما مذهبًا لها، أي مجموعة القوانين العملية التي تستخدم إلزاميًا، إنَّ المعنى الأول هو الذي يهم تودوروف، وبالتالي تفهم الشعرية بأنَّها

[1] جون كوهن: النَّظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000م، ص:29.

مقترحات لتوسيع المقولات التي تسمح لنا بالقبض، في آن واحد على الوحدة والتنوع في الأعمال الأدبية.

وسوف يوضح العمل المستقل والمتميز هذه المقولات وستكون أهميتها المثال وليس النهاية الحتمية (لذلك العمل)، وعلى سبيل المثال فإنَّ الشعرية هي المقصودة لتعمل جهدها في خلق نظرية وصفية توضح أيضًا ما يمكن السماح به من هذه الوصفيات، أن تبقى مع احتفاظها وباختلافاتها، ولكنها لن تسمح بتحديد أي وصف مخصص في النَّص المحلل، آنذاك ستكون الشعرية قادرة على تحديد تداخل المقولات التي نعرفها والتي لا نظير لها في لحظة الربط بينهما.

بهذا المعنى يكون موضوع الشعرية مشكلاً في الأعمال المحتملة أكثر مما هو عليه في الأعمال الموجودة، يحدد هذا الإختبار الأساسي الطموح العلمي للشعرية، ليس موضوع العلم هو الواقعة الخاصة (الهامة) ولكنه، القوانين التي تسمح لنا بتفسيرها.

وبخلاف المحاولات المعروفة لتأسيس-في أي الحالات-ما يمكن أن يسمى بعلم الأدب، لا نقترح الشعرية التفسير اللائق لأعمال الماضي، وبالأحرى فإنَّها تقترح إتقان الوسائل التي تسمح بتحليل هذه الأعمال.[1]

4-جيرار جينيتgerard genette:فالشعرية لديه هي (علم غير واثق من موضوعه إلى حد يعيد ومعايير تعريفها إلى حد ما غير متجانسة وأحيانًا غير يقينية.[1]

[1] See.Ducvot.O.and.Todorou.T.Ency.clo Pedic Dictionary.of the Sci.ences of lang 1111 vage ondon.p.78-79.

وهذا ينفي نفيًا قاطعًا أن يكون النَّص الأدبي موضوع الشعرية فهو يقول:(ليس النَّص هو موضوع الشعرية بل جامح النَّص أي مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها، كل نَّص على حدة وتذكر من هذه الأنواع: أصناف الخطابات وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية).[2]

يتضح مما تقدم أنَّ الشعرية قديمة جديدة في نظرية الآداب الغربية لأنَّها تمتد في عمقها التاريخي إلى أرسطو في كتابه "فن الشعر" الذي كتبه في القرن الرابع قبل الميلاد وجديدة لأنَّها حظيت من النقاد المعاصرين بإهتمام كبير ولا سيما نقاد الاتجاهات النَّصية أي أنَّها تُعنى بدراسة الأدب من حيث هو أدب، ومن حيث خصائصه ومن حيث الكشف عن قوانينه وهي بذلك تكون اسم أخر لنظرية الأدب غير أنَّها عند النقاد النصيين تمتاز بكونها تركز على الرسالة اللغوية، ولا توجه صلب اهتمامها إلى مؤلف الرسالة وأنَّها تسعى لتحقيق أهدافها بوسائل عدة منها، وسائل العلم لأنَّها تريد الابتعاد عن الأحكام الجاهزة والآراء الإنطباعية.[3]

ومن كل ما تقدم نستنتج أنَّ الشعرية هي التي تجعل من أي نص نصًا شعريًا، وهي تترك الدراسة مفتوحة بينها وبين الأجناس الأدبية.

---

[1] جيرار جنين جيرار:مدخل لجامع النَّص،ترجمة:عبد الرحمان أيوب،دار الشؤون الثقافية العامة،بغداد،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،د.ت،د.ط،ص:10

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] ينظر:حامد سالم الرواشدة: الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النَّظرية والتطبيق)،أطروحة دكتوراه جامعة مؤتة، 2006م، ص:17.

*مقولات شعرية:

1-عند رومان جاكبسون (شعرية التكافؤ والتوازي):

يحدد ياكبسون-بادئ البدء-الشعرية بموضوعها (باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفية الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، للوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنَّما تهتم بها أيضًا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية).[1] وبكلمة فإنَّ الشعرية علم موضوعه الوظيفة الشعرية أو الشاعرية Peoticity [2] تلك العناصر النوعية غير قابلة للإختزال بل تكيف هي الأخرى –إذ تهيمن- بقية العناصر العمل الأدبي لصالحها أو بلغة فينومولوجية: لفرض قصيدتها الخاصة إذ ذلك سنتحدث عن نص ينتمي للشعر.

ليست الوظيفة الشعرية بخصائصها وطبيعتها مرادفًا للنَّص الشعري المحدد إذن الشعرية علمًا، معينة بالكشف عن خصائص الخطاب الشعري لا بوصفه نصًا كما اعتقد حسن ناظم.[3]بل بوصفه جامعًا للخصائص الضرورية لكل نص أدبي، فالخطاب الأدبي لا يرادف مطلقًا مفهوم النَّص بل يقع الخطاب بالنسبة للنَّص وقوع اللغة عند سوسير بالنسبة إلى الكلام.

[1] ياكبسون: قضايا الشعرية، ص:35.

[2] المصدر نفسه: أنظر الصفحة:24.

[3] نقلا عن حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص:33.

يقول جنيت:وهو ما يستشهد به حسن ناظم (ليس النَّص هو موضوع الشعرية بل جامع النَّص (معمارية النَّص)، أي أنَّ مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة ونذكر من بين هذه الأنواع أصناف الخطابات وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية).[1]

2-عند جان كوهن (شعرية الإنزياح):

تصب شعرية جان كوهن في تيار الدراسات التي ظهرت في فرنسا بقصد موضعه البلاغة وتجديد أصولها وأسمائها،[2] فهي تستعيد الخطاطة البلاغية للصور المجازية ولا سيما تصنيف فونتانيه ليعيد توزيعها من جديد على أساس اللسانيات الحديثة وخصوصًا مبادئ هيلمسلف الغلو سيماطيقية فيما يتصل بالمستويات اللغوية: مستوى التعبير، ومستوى المحتوى، ومن تم تقسيم كل منهما إلى شكل ومادة فإذا كان جان كوهن قد بيَّن أصول شعريته ومناشئها اللسانية والبلاغية من جهة، فقد أخفى أسس شعريته الفلسفية والجمالية من جهة أخرى، فالإنزياح وهو المفهوم المركزي لشعريته، محدد على وفق المنطق الجدلي الهيجلي، هذا الجدل الذي أضفى على النَّظرية وحدة علميَّة وجمالية.

تبنى جان كوهن تعريف الأسلوب بوصفه انحرافًا عن معيار، وهو انحراف مقصود بذاته، فتكون الشعرية عبارة عن (**علم الأسلوب الشعري**)،[3] غير أن كوهن يوسع مفهوم الأسلوب إذ لم يعد عنده الإنحراف الفردي أو الشخصي، بل تلك العناصر الثابتة في لغة جميع الشعراء أو الخصائص الجوهرية

[1] جيرار جنيت: مدخل لجامع النَّص، ص:05.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986م، ص:27.

[3] المصدر نفسه: ص:15.

للغة الشعرية (**ويمكن أن يعرف الشعر في هذه الحالة بكونه نوعًا من اللغة، وتعرف الشعرية باعتبارها أسلوبية النوع**).[1]

إنَّ المعيار الذي ينحرف أو ينزاح عنه الشعر هو النثر المستعمل في اللغة اليومية غير أنَّ ضرورة المجانسة بين المعيار والإنزياح تقتضي أن يكون هذا النثر مكتوبًا، وبما أنَّ المكتوب، أي مكتوب يشتمل على قدرٍ وإن كان ضئيلاً من الأعداد واللاعفوية، فضلاً عن توفر الكتابة النثرية على أنواع شتى من النثر، وجب إذًا تحديد القطب النثري أي المعيار تحديدًا دقيقًا فهو نثر العالم، أو اللغة العلمية التي لا تتوفر إلاَّ على النسبة غير دالة إحصائيًا من الإنزياحات،[2]فهو خير ممثل للقطب النثري (أو المعيار الذي يقف مقابلاً للقطب الشعري أو الإنزياح وتتدرج ما بينهما نماذج اللغة المتنوعة بحسب وفرة الإنزياحات وقلتها، ومن هنا أهمية الإحصاء في الشعرية، إذ لن يعدو الفرق بين الشعر والنثر إلاَّ فرقًا كميّاً، فالأسلوب على وفق ما يرى غير فيرو " الإنزياح يعرفُ كميًا بالقياس إلى معيار "،[3] غير أنَّ كوهن يربطه بالجنس الأدبي لا بالأساليب الفردية كما هو الحال عند فيرو.

3-عند موكاروفسكي jan mukarovesky(شعرية التفعيل):

لقد اندمجت شعرية موكاروفسكي بمشروع شامل لدراسة أنظمة العلامة ذات الوظيفة الجمالية أي أنَّه يرمي إلى إنشاء سيميوطيقا جمالية ترادف ما تسمية بالشعرية واللغة المعيارية STAndard يقول موكاروفسكي:(تهتم نظرية اللغة الشعرية في المقام الأول بوجوه الإختلاف بين اللغة المعيارية واللغة

[1] المصدر نفسه: ص:16.
[2] المصدر نفسه: ص:22-23.
[3] المصدر نفسه: ص:16.

الشعرية في حين تهتم نظرية اللغة المعيارية-أساسًا-بوجوه التشابه بينهما)،[1] فتكون الشعرية أو نظرية اللغة الشعرية بتعبيره كشفًا عن المميزات الخاصة الموظفة في اللغة الشعرية التي تمتلك تأثيرًا جماليًا حيث تعد هذه الخاصية "فعليًا الخاصية الأساسية للفن".[2]

لذا لزم أن تكون الشعرية دراسة متمحورة حول الوظيفة الجمالية للغة الشعرية داخل الأعمال الفنية التي تمتلك قصيدتها الخاصة، إذ أنَّ كل مكون جمالي يقع خارج العمل الفني، هو عنصر غير متشكل جماليًا بل هو خاضع لمعيار خارجي متغير.

ترتبط شعرية موكاروفسكي وجماليته السيميوطيقية بالتصور الفينومينولوجي للعمل الأدبي وخصوصًا أنطولوجيا العمل الفني الأدبي لدى أنجاردن-إذ أنَّ وجود العمل الفني لديهما يستند أساسًا إلى تفاعل دينامي بين الذات والموضوع، فأنطولوجيا العمل الأدبي-لدى أنجاردن-تبحث عن المظهر الأساسي في العملية الأدبية فهي تعلق البحث عن فردية العمل لتركز على محتوى المفاهيم العامة للعمل الأدبي أي أنَّها تسأل عن المتطلبات الضرورية لكل عمل ليحوز عن طريقها على صفة الأدبية.[3]

[1] يان موكاروفسكي: اللغة المعيارية واللغة الشعرية، في مجلة فصول، المجلد الخامس، العدد الأول، 1984م، القاهرة، ص:41.

[2] Jan Mukarousky.Acs.thetic lunction and value as.socil ,in :Raman,Se lden (ed) :the theory of critieism.p :216.

[3] Dziemidok and P-Me Coimmick :an ae sth elics of Roman Ingarden ,Kluwer ,Aca.demic publishers , Ne ther lands,Scc, p :160.

فمشروع موكاروفسكي محدد أساسًا بثلاثة أقطاب موجهة:

1-الطبيعة السيبولوجية.

2-دور الذات الفاعلة وظيفيًا.

3-الخواص البنيوية للغة الشعرية: أي طبيعة الوظيفة الجمالية للعمل الأدبي وعلاقتها بغيرها من الوظائف داخل العمل نفسه.[1]

يقول موكاروفسكي" إنَّ الدراسة الموضوعية لظاهرة الفن يجب أن تنظر إلى العمل الفني على أنَّه علامة تشتمل على عناصر ثلاثة: العنصر الأول: هو رمز محسوس خلقه الفنان، والعنصر الثاني: هو المعنى (الموضوع الجمالي) مودع في الوعي الجماعي أمَّا العنصر الثالث: فهو علاقة تربط العلامة والشيء المشار إليه وهذه العلاقة تحيل إلى السياق الكلي للظواهر الإجتماعية ويحمل العنصر الثاني من العناصر التي ذكرناها-وهو المعنى-البنية الخاصة بالعمل الأدبي،[2] أي أنَّ مسألة الفن هي قبل كل شيء مسألة سيميولوجية، تتجاوز فيها العلامات الجمالية كلاً من المعطيات المادية والحالة النَّفسية الفردية أي المكونات الإنفعالية والعاطفية.[3]

[1] صلاح فضل: البنائية في النقد الأدبي، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 1987م، أنظر: الصفحة: 124-125.

[2] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، ج2، دار إلياس العصرية، ص:126.

[3] المرجع نفسه: الصفحة:128-129.

الفصل الأول

القضايا الشعرية في النقد العربي القديم والحديث

أولاً:القضايا الشعرية في النقد العربي القديم:

1-الآمدي وعمود الشعر(370هـ):ألف الآمدي كتابه في فترة إحتدام الصراع فيما بين أبي تمام والبحتري، هذا الصراع الذي يحمل جذورًا اجتماعية وثقافية، فقد كانت بيئة القرن الرابع الهجري بيئة إحتدام الصراعات السياسية، في هذا الوسط انقسم النَّاس إلى أنصار البحتري وأنصار أبي تمام، بمعنى أنصار الطبع وأنصار الصناعة، وعمود الشعر إمَّا كامن في هذا أو ذلك والآمدي حين أقام موازنته بين أبي تمام والبحتري أقامها على أساس عمود الشعر واتخذ من البحتري مثالاً للمحافظين عليه ومن أبي مثالاً للمفارقين له.[1]

فقد أشار أنصار البحتري أنَّ شعره صحيح السبك، حسن الدباجة ولا يحتوي على الرداءة، فمن فضّل البحتري شرَّع لذلك بالنَّظر إلى وضوح عباراته وقرب أخذه وحسن التخلص وحلاوة اللَّفظ وهذا مذهب الشعراء الطبوعين، أمَّا من فضل أبا تمام فذلك لسمات شعره، من غموض ودقة في المعاني، وما تحتاجه من أعمال عقل وكذا لفهمها، وهذا مذهب أصحاب الصنعة الذين يتوجهون وجهة فلسفية متعمقة ودقيقة، فأبوتمام فارق صنيع أجداده وخالفه ولذلك وصف يصاحب الصنعة والصنعة هاهنا تتخذ مفهوم الإغراب والإفراط في استخدام البديع والخروج من مذهب الأولين في القول الشعري، بينما وصف البحتري بالمطبوع نظرًا لالتزامه بمذهب القدامى من الشعراء، إذ حافظ على عمود الشعر المتطلب إخفاء الصنعة.

[1] طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1997م، ص:127.

ينبني عمود الشعر عند الآمدي، وفق خمسة أسس وهي: حلاوة اللفظ، حسن التخلص، مواضع الكلم، صحة العبارة، وقرب المأتى، وما فارق هذا العمود عدَّ خروجًا عن الشعر العربي المطبوع.

حلاوة اللفظ:

المقصود به أن يحمل اللفظ في طياته الحسن، وقواعد الاستحسان ومن ذلك اتفاقه مع الغرض الشعري المقصود، فلا تستحسن ألفاظ الهجاء في الرثاء مثلاً، لذا يجب أن تكون الألفاظ ملائمة للمعنى المراد وخادمة للغرض الشعري المنشود، ومن هذا يأتي القول بمطابقة الحال بمقتضى الحال، أي وضع الألفاظ في مواضعها المناسبة لها، وعليه يجب أن تأتي الألفاظ والمعاني ومقتضى الحال متجانسة وذلك بتوظيف مختلف الآليات من استعارة وعناية ومجاز، كما يجب أن يأتي النَّص على درجة عليا من التمائم في الألفاظ والتي بدورها تخضع لشروط من ائتلاف بين الألفاظ وتوافق بين الأصوات.

ويتضح لنا أنَّ الآمدي ينظر إلى النَّص الشعري بإعتباره كلاً متكاملاً والحلاوة تقع في تلك الأجزاء المتضامنة، ليجد المبدع والمتلقي تلك الحلاوة من ذلك كل المتألق، والحسن والحلاوة هنا مرتبطة باللّفظ وما ينبغي له من الشروط إذ تظهر هذه الشروط في قوانين الفصاحة.[1]

حسن التخلص:

يقصد بحسن التخلص هنا: القدرة على الإنتقال من معنى إلى أخر دون أن يحس بأي شرح في المعنى، أو إنتقال غرض إلى أخر دون أن يعرض القصيدة لأي خلل *فالشاعر المطبوع يتخلص في

[1] ينظر: عبد الكريم، محمد حسين، عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، ص:95-100.

بناء قصيدته من معنى إلى المعنى الذي يقتضيه وصولاً إلى الغرض أو القصد الذي بنيت لأجدله القصيدة بطرائق شتى لا تكسر فكرة استواء النَّص أو توازنه القائم على طبيعة منهجه الإبداعي*،[1] فذكاء الشاعر وبراعته تظهر في حسن التخلص والانتقال من معنى إلى أخر دون إحداث أي زعزعة للقصيدة.

مواضع الكلم:

يتحدد هذا العنصر في حسن اختيار التراكيب النَّحوية للكلام ليؤدي المعنى المنشود، كما يفيد تناسب الكلام للمواقف المعبِّر عنها وما يتطلب المقام بمواضع الكلم، وهي "دلالة على العلامات النسبية بين الكلام والكلام والكلام والنَّص والنَّص والكلام والأحوال النَّفسية والحسيَّة الموجبة له".[2]

ومن هنا تتحدد أهمية مراعاة مواضع الكلم في تبليغ الرسالة المنشودة.

صحة العبارة:

ترتبط صحة العبارة بالسياق الذي ترد فيه، فيجب أن تكون خالية من أي ثنائية لغوية أو نحوية أو صرفية من شأنِّها أن تؤدي إلى الإخلال بالمعنى المراد *ولا يراد بصحة العبارة صيغتها دون معناها*[3] فأي خلل في العبارات يؤدي إلى خلل عام في النَّص ككل.

[1] عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه، ص:101.
[2] المرجع نفسه: ص:107.
[3] المرجع نفسه: ص:109.

قرب المآتى:

هو أن يأخذ الشاعر وقت إيداع شعره ويستغل غزارة طبعه، فلا يقوم الشاعر بكدِّ خاطره والتعسّف عليه، إنَّما نسبح شعره من غير تكلف ولا إرهاق للنَّفس بمعنى أن يستغل قرب التجربة الشعرية من طبعه *ولعل قرب المأتى يتناول إتخاذ الشاعر مذهب الطبع مذهبًا لأنَّه أخذ الأقرب إلى الموهبة التي هي في طاقتها الإبداعية استعداد فطري لقول الشعر يزكيه، من يزكيه ويدسيه من يدسيه*[1] وهذا المذهب يدعو لمسايرة الطبع وترك التكلف.

2-المرزوقي وعمود الشعر(421هـ):

تعرض أبو علي أحمد بن محمد المرزوقي المتوفّى (421هـ) للحديث عن عمود الشعر في المقدمة التي كتبها على شرحه لحماسة أبي تمام بقوله:إنَّهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحبته وجزالة اللفظ واستقامته والإصابة في وصف المقاربة في شبه، التحام أجزاء النَّظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، مناسبة المستعار منه للمستعار له، مشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائها للقافية حتى لا منافرة بينهما،[2] هذا هو عمود الشعر كما يحدد المروزقي ويشرح الطاهر الحمروني نظرية المرزوقي بلغة المرزوقي:

[1] المرجع نفسه: ص:112.

[2] عز الدين المناصرة: علم الشعريات، ص:69.

1-الوضوح والغموض:

ترى أنَّ قضية الوضوح كانت في رأس القضايا المطروحة بل هي الأساس التي تولدت عنه القضايا الأخرى وإذا ما علمنا أنَّ غاية الشعر عند العرب أن يكون خبرًا مفيدًا.[1] وأنَّ وظيفته التحسين والتعجيب، أدركنا دور الوضوح في الشعر ليحقق غايته المرجوَّة ووظيفته ويبدوا أنَّ النقاد كانوا مجمعين على هذا الأمر، لذلك كانت مشكلة الوضوح رأس المعايير التي يحكم بها على الشاعر بالجودة أو السقوط، ويمكننا أن نجمل مظاهر الوضوح في الأمور التالية:

أ-الحسية:إنَّ الإدراك الحسي أبسط من الإدراك الحدسي أو الفكري، وهو أقرب إلى الأذهان لهذا اعتمده العرب وسيلة للتعبير عن التجربة وإيصالها إلى الآخرين واضحة مفهومة.

لقد كان هذا الإدراك عند الجاهلين فطريًا، فطبيعة البيئة والمرحلة الجاهلية كانت تفرض على الشاعر مثل هذا الإدراك.[2]

يقول ابن طباطبا:* وأعلم أنَّ العرب أودعت أشعارها من الأوصَافِ و التشهات والحكم ما أحاطت به معرفتها، وأدركه عيانُها، ومرّت به تجاربها وهم أهل وبر صحونهم البوادي وسقوفهم السَّماء فليست تعد وأوصافهم ما رأوه منهما وفيهما...فضمت أشاعرها من التشيهات ما أدركه من ذلك عيانها

[1] مصطفى ناصف: الصورة الأدبية، ص:239.

[2] الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود والتطور، ص:24.

وحسَّها إلى ما في طبائعها وأنفسها من محمود الأخلاق ومذمومها...فشبهت الشيء بمثله تشبيها صادقًا على ما ذهبت إليه في معانيها التي أرادتها.[1]

ومع تقدم الزمن تغيرت طبيعة هذا الإدراك لكن النقاد بقوا متمسكين بالحسية شرطًا ضروريًا لتحقيق الوضوح تمسكًا منهم بقيمة النَّص الجاهلي ومكانته غير أنَّ الشاعر الجاهلي لم يعتمد على الحواس كلها بنسب متساوية، فكان اعتماده على حاسة البصر أقوى من اعتماده على غيرها فالإنطباع البصري عند النويهي، من أهم الخصائص التي تميز الإنطباع الجاهلي...للخيال البصري دور عظيم الأهمية في بناءه وتكوينه،[2]وقد لاحظ النقاد هذه الخاصية في الشعر الجاهلي الذي استمدوا منه قيمهم النقدية، فأكدوا بالتالي أهمية التطوير البصري لإيضاح الفكرة بل أنَّهم طالبوا الشاعر أن يجعل القراء يبصرون في شعره الشيء الموصوف، كما كان يفعل الجاهلي.[3]

هذه الحسية كانت أحد مقاييس المفاضلة بين القدماء والمحدثين يفصِّل ذلك محمد مندور فيقول:

" إنَّ أنصار القديم يرون بحق أنَّ الشعراء الجاهلين كانوا أصدق شعرًا وأقرب إلى المألوف من المحدثين الذين يغربون ويكيدون بناء عن معطيات الحواس المباشرة، التي هي مادة الشعر، وسيلة إلى إثارة الصور في نفوس السامعين، وبعث الأصداء الملازمة للواقع...وعلى هذا النحو نرى الفارق بين

[1] ابن طباطبة: عيار الشعر، تحقيق:طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، المكتبة التجارية، القاهرة، 1965م، ص:15-166.
[2] محمد النويهي: الشعر الجاهلي، الدار القومية، القاهرة، د.ت، ص: 108/1.
[3] ابن طباطبا: أُنظر المرجع السابق.

المذهبين:مذهب القدماء العريق في حقيقة الشعر من حيث أنَّه يصاغ من معطيات الحواس المباشرة بعيدًا عن التجريد، والإغراب ومذهب المحدثين الذين يسرقون ويضربون في عالم المجّردات".[1]

ب–الجزئية:تعد الجزئية نتيجة لازمة لمظهرين آخرين الحسية، والرغبة في الإيجاز فإدراك الشاعر الجاهلي للعالم المحيط من حوله الحسّي، مما جعله يقف عند ظواهر الأشياء، دون النقاد إلى بوطنها واستكناه حقيقتها، وهذا جعل صوره بالتالي، جزئية بعيدة عن الإستقصاء والتفصيل.[2]

إنَّ لإعتماد التصوير الجاهلي على الجزئيات دون الكليات أثرًا كبيرًا في النقد العربي وهذا ما عبر عنه المرزوقي بقوله:"والتحام أجزاء النَّظم والتئامها"، وهو بذلك يقر بأنَّ الشعر مؤلف من أجزاء وما على الشاعر المجيد إلاَّ أن يحسن الربط بينهما وإذا عدنا إلى الشعر الذي استحسنه النقاد العرَّب اتضح الأمر أمامنا فهم لم يستحسنوا القصائد الكاملة، وإنَّما انصب اختيارهم على الأبيات المفردة وعلى ما تحقق فيها مثل هذا التصوير الجزئي، بل إنَّهم قدموا تلك الأبيات التي استطاع فيها الشاعر أن يكثف أكبر عدد ممكن من هذه الصور الجزئية،كما في استحسانهم لقول الشاعر:

وآسبلت لؤلؤا من نرجس، وسقت وردًا وعضَّت على العنَاب بالبردِ

وسبب هذا الاستحسان، عند علي البطل، أنَّ الشاعر "يشبه خمسة أشياء بخمسة أشياء في بيت واحد، وإن تنافرت الصورة الحسية مع الصورة النَّفسية الباكية.[3]

[1] النقد المنهجي: ص:88-89.

[2] علي البطل:الصورة في الشعر العربي،دار الأندلس،بيروت،ط1، 1980،أُنظر ظاهرة الجزئية في مقالات في الشعر الجاهلي ليوسف اليوسف،ص:68.

[3] أبي القاسم الشابي: الخيال الشعري عند العرب، مطبعة تونس،د.ت، ص:114-115، دود سلوم: النقد الأدبي، مطبعة الزهراء بغداد،1967م

ج–اللفظ والمعنى:يطالب المرزوقي في عمود الشعر "بجزالة اللفظ واستقامته...ومشاكلة للمعنى" أمَّا عيار اللفظ، فالطبع والرواية والإستعمال، فما سلم مما يهجنه عند العرض عليها فهو المختار المستقيم...(وأمَّا) عيار مشاكلة اللفظ للمعنى...فطول الدربة ومداومة المدارسة، فإذا حكما بحسن التباس بعضها ببعض لإجفاء في خلالها، ولا بنوّ، ولا زيادة فيها ولا قصور، وكان اللفظ مقسومًا على رتب المعاني: قد جعل الأخص للأخص، والأخس للأخس، فهو البريء من العيب.[1]

ويدلنا اهتمام المرزوقي بقضية اللفظ والمعنى، وإعطاؤها مثل هذه الأهمية على تلك المكانة التي أولاها النقاد لهذه القضية ولا نبالغ إذ قلنا: إنَّ النقد القديم في معظمه نقدٌ لغوي كان له أثر كبير في جمود الشعر والحدّ من خيال الشعراء.

ولكن ما هي معايير اللفظ والمعنى، وماذا كان يريد النقاد منها ؟

إنَّ المعيار الوحيد الذي يمكننا أن نفهمه من كلام المرزوقي–وهو خلاصة آراء النقاد القدماء–هو الوضوح، وضوح اللفظ ووضوح المعنى، لقد كانت اللفظة في الشعر القديم الأداة التعبيرية[2] التي يعبر الشاعر بواسطتها عن تجربته لهذا كان لابد لها أن تكون واضحة مفهومة ،حتى تتمكن من إيصال هذه التجربة، ولكي تتحقق هذه الغاية، اشترطوا في اللفظ ألا يكون غريبًا في استعماله...ولا مبتذلاً

79/1، الكفراوي: الشعر العربي بين الجمود والتطور ، ص:26.

[1] المرزوقي: ص: 08–09 وما بعد.

[2] عز الدين اسماعيل: الأدب وفنونه، دار الفكر العربي، مصر، ط6، 1976م، ص:144.

تفهمه العامة إذ سمعته ولاستعمله في كلامها.[1] كما اشترطوا أن يكون سليمًا من تنافر الحروف متجانسًا مع الألفاظ المحاورة مناسبًا لمعناه.[2]

هذه هي معايير اللفظ كما يمكننا أن نفهمها من كلام المرزوقي وهي كلها تدور حول محور واحد:الوضوح.

إنَّ عناية النقاد بالصياغة والسبك كان لها أثر كبير في تأخر التصوير والخيال في الشعر العربي،[3] لهذا ترى أنَّ معظم شعراء الصورة قد خرجوا على حدود اللفظ والمعنى، ضاربين صفحًا عنها متجاوزين قيودها إلى عالم الخيال والإبداع، أمَّا قلة عناية النقاد بالمعاني والأفكار، فسببها وإرتباط في الأذهان بالتوجيه الخلقي، والمغزى الديني، والتصورات المنطقية.[4] وقد دفع هذا الأمر النقاد إلى طلب الوضوح المعنوي والتمسك به.

إنَّ خلو الشعر من الفكرة وعدم عناية الشعراء بتصوير الأفكار،جعلت هذا الشعر أشبه بالصفحة البيضاء الواضحة، لهذا نجد أنَّ أهم قضية ثارت في وجه شعراء الضارة هي قضية الوضوح إذ أن النقاد كانوا أمام شعر جديد بعيد عن قيمة الوضوح التي مدحوها ، فهاجموا هذا الشعر وأخذوا على أصحابه غموض التعبير وسوء الإبانة.

[1] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج، دار النَّهضة، مصر، القاهرة، د.ت، ص:10.
[2] محمد أسير وبلال جنيدي: الشامل، دار العودة، بيروت، ط1، 1981م، ص:620.
[3] أنظر الصورة الأدبية: ص:190.
[4] المرجع نفسه: ص:52.

د–التشبيه والإستعارة:يقول المزروقي:"أمَّا عيار المقاربة في التشبيه، فالفطنة وحسن التقدير، فأصدقه مالا ينتقض عند العكس، وأحسنه ما أوقع بين شيئين اشتراكهما في الصفات أكثر من انفرادهما ليبين وجه التشبيه بلا كفلة، إلاَّ أن يكون المطلوب من التشبيه أشهر صفات المشبه به وأملكها له، لأنَّه حينئذ يدل على نفسه ويحميه من الغموض والالتباس، وقد قيل، أقسام الشعر ثلاثة، مثل: سائر وتشبيه نادر، واستعارة قريبة[1] وأمَّا "عيار الإستعارة فالذهن والفطنة، وملاك الأمر تقريب التشبيه في الأصل حلّما يتناسب المشبه والمشبه به، ثم يكتفي فيه بالإسم المستعار لأنَّه المنقول عما كان له في الوضع المستعار له".[2]

إنَّ التشبيه هو الأسلوب التصويري الذي لجأ إليه الجاهلون وأكثروا منه،[3] حتى لو قال قائل: هو أكثر كلامهم، لم يبعد[4] لهذا كان أوضح من الإستعارة في الأذهان وكان اللجوء إليه مظهرًا من مظاهر التمسك بالوضوح الشعري.[5]

لقد أولى النقاد العرب التشبيه أهمية بالغة، فكأنَّه "هو الفلك الذي تدور فيه معاني النقد جميعًا"[6] فالإستعارة عند عبد القاهر الضرب من التشبيه"،[7] فمصدر جمال الأساليب المجازية عند مهدي صالح

---

[1] المروزقي: ص:8/9-10.

[2] المصدر نفسه: ص:8/88.

[3] عبد القادر الرباعي: الصورة في النقد الأوروبي، وملاحظة المؤلف كثرة الصورة التشبيهية في شعر امرئ القيس بالنسبة إلى الشعراء الإسلاميين والعباسين (مجلة المعرفة السورية، العدد 204، 1979م، ص:62-64.

[4] طبانة: دراسات في نقد الأدب العربي، والكلام للمبرّد، ص:243.

[5] أنظر: عدنان حسين قاسم: التصوير الشعري "حيث يقول: إنَّ الوضوح كان الغاية المثلى للتشبيه"، المنشأة الشعبية، ليبيا،ط1، 1980م، ص:38.

[6] نظرية المحاكاة: ص:92.

[7] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، تحقيق: ريتشر، دار المسيرة، بيروت، ط2، 1979م، ص:20.

السامرائي يكمن في قوة المناسبة ودقة التشبيه،[1] أمَّا مصطلح المحاكاة فلم يجدوا له مصطلحًا يقابله سوى مصطلح التشبيه.[2]

لقد بلغ اهتمام العرب بالتشبيه درجة صار معها "جوهر الفن الشعري"[3] عندهم وما تقسيم المرزوقي في الشعر إلى ثلاثة أقسام "مثل سائر، وتشبيه نادر، وإستعارة قريبة، إلاَّ إقرار بهذا التقديم، إذ شتان مابين صفة التشبه وصفة إستعارة.[4]

هذا وقد كانت رغبة العرب في الوضوح الشعري قد جعلتهم يشترطون في الشعر ألا يعد والنثر، إلاَّ بمقدار ما يمليه الوزن وتقتضيه القافية، من طرائق في الأداء اهتدى إليها الأقدمون،[5] ولعل في ما كتبه الحسن بن وهب إلى أبي تمام ما يؤكد هذا الكلام، إذ يقول: أنت-حفظك الله-تحتذي من البيان في النَّظام، مثل ما نقصد نحن في النثر من الإفهام،[6] فرغبة العرب في الوضوح الشعري هي التي جعلتهم يشتهون الشعر بالنثر، في سهولة واقعة على الأذهان، وقبوله في الإفهام ولما كان التشبيه أقرب إلى الوضوح النثري، لأنَّه أكثر عقلانية، وواقعية فإنَّهم طلبوه دون الاستعارة وأثروه عليها.

[1] مهدي صالح السامرائي: المجاز في البلاغة العربيَّة، دار الدعوة، حماة، ط1، 1974م، ص:238-239.
[2] نظرية المحاكاة: ص:21.
[3] المرجع نفسه: ص:88.
[4] أنظر: الناصف: الصورة الأدبية، ص:110.
[5] الصراع بين القديم والجديد، ص:187.
[6] أنظر: الريداوي: الحركة النقدية، ص:90.

3-القاضي الجرجاني وعمود الشعر (366هـ):

لقد قرأ القاضي الجرجاني ما كتبه الآمدي عن عمود الشعر، فحاول أن يستفيد من مصطلحه وأراد أن يطور على ما جاء به الآمدي من خصائص في مصطلح عمود الشعر، إلاَّ أنَّ هذه الخصائص في مصطلح عمود الشعر،[1] إلاَّ أنَّ هذه الخصائص (كانت أكثر توافرًا في عمود الشعر على النَّحو الذي تصوره الآمدي، وأشد وضوحًا منها في عمود الشعر على النَّحو الذي تصوره الجرجاني في الوساطة.[2]

فالجرجاني في كتابه الوساطة قد تعرض فيه لبعض خصائص الشعر العربي ولكثير من الأحكام النَّقدية، ومن ذلك إشارته إلى (عمود الشعر...ونضم القريض في قوله:(ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والإستعارة إذ حصل لها عمود الشعر، ونضام القريض).[3]

إلاَّ أنَّ هذا التعبير (عمود الشعر) لم يذكره الجرجاني في رأيي كمصطلح له حدوده الجامعة المانعة، بل ذكره في معرض كلامه على المرتكزات الأساسية للمفاضلة بين الشعراء.

ويقول الجرجاني:بناءًا على ذلك (وكانت العرب إنَّما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن يشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلم السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وبدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائرُ أمثاله وشَوارد أبياته.[4]

---

[1] ينظر: الوساطة بين المتنبي وخصومه، ص:15-25.

[2] الموازنة بين الطائين: ص:4/1.

[3] الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص:34.

[4] الوساطة بين المتنبي وخصومه: ص:15-35.

فمن هنا كانت معظم العناصر التي تحدث عنها الجرجاني، على أنَّها مقياس المفاضلة والسبق بين الشعراء، وكذلك على أنَّها معيار الشعر الجيدة وهذه تكاد تكون عناصر عامة تتوافر في الشعر القديم مثلما تتوافر في الشعر الحديث كذلك فمثلاً ذكر الجرجاني صحة المعاني، وإصابة الوصف، واستقامة اللفظ والغزارة في البديهية، وكثرة الأمثال السائرة والأبيات الشاردة، فهي ليست خصائص للشعر القديم فقط، ولا هي ليست خصائص للشعر القديم فقط، ولا هي مقصورة عليه، وإن منها ما يعد أصلاً من أصول الشعر الذي لا يستغني عنه، ولا يقوم إلاَّ به في أي عصر كان.[1]

ويمكن القول بأنَّ الجرجاني لم يتحدث عن عمود الشعر حديثًا واضحًا محددًا، وإنَّما أشار إليه إشارة عابرة سريعة، فحدد للشعر ستة عناصر يتعلق بعضها باللفظ الذي ينبغي أن تتوافر فيه الجزالة والإستقامة، ويتعلق بعضها بالمعنى الذي يشترط فيه الشرف والصحة، ويستحسن منه ما كان سهلاً مفهومًا يسير أمثالاً على الألسنية، وأبياتًا شاردة يتناقلها النَّاس ويحفظونها حكمًا وشواهد ويتعلق بعضها بالخيال، ويؤثر عمود الشعر عند الجرجاني ما كان مطبوعًا سهلاً قريب المتناول، يصيب الوصف، ويقصد الغرض من سبيل صحيح.[2]

[1] ينظر:الموازنة بين الطائيين، ص:186.

[2] ينظر: الموازنة بين الطائيين، ص:186.

فنلاحظ مما سبق أنَّ الجرجاني قد تحدث عن عناصر أو خصائص عمود الشعر تشكل عام فلم يحصرها في الشعر الجاهلي، كما فعل الآمدي، وإنَّما هو يحدثنا عن عمود الشعر الذي يعني مجموعة عناصر الشعر ومقوماته الأساسية التي لا يقوم إلاَّ بها في الشعر القديم والشعر الحديث.[1]

بدا الجرجاني ناجحًا أكثر من الآمدي في مبدأ المقايسة، عند دفاعه عن المتنبي ومكان الآمدي إلاَّ معلمًا للجرجاني، فنجح الآمدي نظريًا فقط، بينما نجح تلميذه في منهجه نظريًا وعلميًا، أمَّا في الآراء والنظرات النقدية، فإنَّ الجرجاني لم يأت بشيء جديد، وإنَّما التقت عنده أكثر الآراء والنظرات النقدية السابقة فأحسن استغلالها في التطبيق والعرض.[2]

ونلخص مما سبق بأنَّ نظرة الجرجاني كانت أوسع مدى من نظرة الآمدي الذي رأيناه أضيق صدرًا وأقل تقبلاً لهذه الأوصاف المبتدعة الجديدة التي كان يأتي بها أبو تمام.

ومع ذلك فعمود الشعر عند الجرجاني يلتقي مع عمود الآمدي في أنَّه ينفر من المعاني المعقدة الغامضة التي تستخرج بالغوص والفكرة وتحتاج إلى تأمل ونظر كما رأينا سابقًا.

فكان الجرجاني كالآمدي لا يرحب كثيرًا بدخول الفلسفة إلى مجال الشعر، ويكره فيه أن يكون معرضًا للنَّظر والمحاججة أو الجدل والقياس فلذلك في نظره هذا مما يعقد الشعر، فيبعده عن النَّفس

[1] ينظر: أدبية النَّص، ص:127.

[2] تاريخ النقد عند العرب، ص316.

وينفرها منه ويقول: "والشعر لا يُحبب إلى النفوس بالنَّظر والمحاجة، ولا يجلي في الصدور بالجدال والمقايسة، وإنَّما يعطفها عليه القبول والطلاوة وبقربها منه الرونق والحلاوة.[1]

وقد ذكرنا أنفًا بأنَّ الآمدي قد ذكر صراحةً، وفي أكثر من موضع على أنَّ البحتري قد التزم بعمود الشعر، وقام بأصوله حق قيام، عل حين أنَّ أبا تمام فارق عمود الشعر وخرج عليه، وخالف طريقة العرب. أمَّا الجرجاني فإننا لا نلمح له موقفًا محددًا من هذه القضية، فهو لم يهتم أبا تمام بالخروج على عمود الشعر، حتى أنَّه لم يتحدث في وساطته بين المتنبي وخصومه عن صلة المتنبي بعمود الشعر.

2-قضايا الشعرية في النقد العربي الحديث:

1-شعرية الحداثة لأدونيس:

الحديث عن الشعرية والحداثة لدى أدونيس بإعتباره شاعرًا، حديث عن وجهين لعملة واحدة ذلك أنهما تلتقيان في ذات الأسس والمنطلقات والتَّصورات لأنَّ "الشخصية الفكرية لأدونيس لا تنفصل عن شخصيته الشعرية"،[2] فهو يغترب من فكره ليبدع شعره، ويتزوّد من شعره ليعبّر به عن فكره، بل أنَّه لا يفكر إلاَّ بالشّعر، ولا يرقب جديدًا أو حديثًا إلاَّ فيه أو من خلاله.

فقد عرف عنه أنَّه *لا يطلب الأمان الذي يعقم الفكر والقلب، بل نستبد القلق والمجازفة والمغامرة أيضًا، معيدًا النظر في التطورات والمفاهيم والمبادئ جميعها*.[3] وهذه الأشياء المذكورة هي التي تحدّه

[1] الوساطة بين المتبني وخصومه، ص:100.
[2] عادل ضاهر: الشعر والوجود، دراسة فلسفية في شعر أدونيس، ص:26.
[3] محمد العربي فلاح: أدونيس تحت المجهر، ص:127.

مؤشر الشعرية (الحداثة لدى أدونيس الشاعر إبداعًا ونقدًا، لذلك نجده يؤكد أنَّ الحداثة الأدبية إنَّما تكمن في إعتبارها رؤية أدبية تسهم في زعزعة القيم والتوابة ثم تجاوزها إلى التفكير فيما لم يسبق التفكير فيه وكتابة ما لم يكتب بعد)،[1] ولعل ما يعزز هذا القول هو ما عتر عنه صراحة قائلاً:" الحداثة رؤية جديدة وهي جوهريًا، رؤيا التساؤل واحتجاج: تساؤل حول الممكن، واحتجاج على السائد"،[2] أليس هو من يؤمن *أنَّ الشعر هو خرق للعادة*.[3]

إنَّ الحداثة والشعرية عند أودنيس الشاعر لا يخرج معناها عن الملامح الأساسية التي ترسم منهجه وتبرز سمات شخصيته الأدبية *أدونيس أديب كان قربه دائمًا المغامرة، وبوصلته العبثية ومرفأة العدم وطريقه المغامرة، وديدنه العربدة، وحاذية الشك ومبتناه المجهول،[4] فهو مغامر لأنَّه يجازف في الأبحار نحو كل غامض وخفي حتى ما يتعلق بذات الله وملكوته، وهو عبثيٌ لأنَّه ينظر للعالم بإزدرا، فلا يأبه بالحقيقة في أي شيء ولا يقدس شيئًا.

ولئن كانت الثورة–الثورة على التقاليد الشعرية القديمة شكلاً ومضمونًا–من أبرز المعاني التي تتحلى بها الحداثة الشعرية عند أدونيس وتتألف معها، غير أنَّه يرى بأنَّ *الثورة الحقيقية في الشعر ليست في

[1] ينظر: المرجع نفسه، ص:130.
[2] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص:321.
[3] المرجع نفسه، ص:28.
[4] محمد العربي فلاح: أدونيس تحت المهجر، ص:137-138.

مجرد الخروج عن أوزان الخليل كما يردد بعضهم، وليست في مجرد الكتابة بالنثر، وإنَّما هي في تغيير مفهوم الشعر ذاته*.[1]

ومعنى هذا أنَّ حداثة الشعر الحقة إنَّما تنطلق في أساسها من تحديث مفهوم الشعر، قبل أن تتمظهر في تصورات وأشكال، لا تمت لمفهوم حداثة الشعر ولا لجوهره وحقيقته بصلةٍ، لذا فأدونيس يرى أنَّ الشعر لا يتوقف على كتابة قصيدة ناجحة أو فاشلة، عظيمة أو غير عظيمة بل يراه ذلك البحث الدائم على الشعر بل هو طرح التساؤل بإستمرار،[2] والحاصل أنَّ اللغة في الشعر عند أودنيس ليست وعاء أفكار كالذي عليه اللغة في العلم، أو النثر " فاللغة الشعرية نسيج خصوصي من الكلام، أو بنية خاصة تنصهر فيها الكلمات والأفكار والمشاعر والرؤى في حدس واحد ودفِق واحد"،[3] ومعنى هذا أنَّ الشعر يبلغ شعريته عندما تتجاوز لغته حدود اللغة العادية التي تستخدم عادة لتدوين مسائل العلم وحقائقه.

إنَّ أدونيس لم يجد غضاضة في أن يعود للموروث النقدي ليأخذ منه ما يدلل به على صحة ما ذهب إليه، فقد وجد عند "الجرجاني" ضالته والتي من شأنِّها تعزيز مقالته التي مفادها أنَّ اللغة هي الوزن والقافية بالضرورة، وإنَّما تجئ مما سمّاه طريقة النَّظم، ويعني النسق الذي تأخذه الكلمات.

وهذا ما نسميه اليوم طريقة الأداء أو التعبير أو بنية الكلام.[4]

---

[1] أسامة إسير، أدونيس: الحورات الكاملة 2، ص:110، وينظر: أدونيس: الشعرية العربيَّة، ص:94-95.

[2] ينظر: أسامة إسير، أدونيس: الحورات الكاملة (2)، ص:110.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث، ج4، ص:143.

[4] المرجع نفسه، ص:244-245.

إنَّ اللغة الشعرية في نظر أدونيس مهمة عظيمة، فهي التي تضمنت الشعر تحَدُده وهي وسيلة لإختراق التقعيد وتجاوزه *خصوصًا أنَّ التقنين والتقعيد يتناقضان مع طبيعة اللغة الشعرية، فهذه اللغة بما هي الإنسان في تفجره واندفاعه واختلافه، تظل في توهج وتجدد، وتغاير، وتظل في حركية وتفجر أنَّها دائمًا شكل من أشكال اختراق التقعيد والتقنين*.[1]

لقد دعا أدونيس منذ أن اندلعت ثورته الحداثية إلى تغيير طرق التعبير، والخروج عن النمطية التعبيرية التي عرفها الأوّلون القدامى، فهو يؤكد أنَّ "كل أثر شعري جديد حقًا يكشف عن أمرين مترابطين شيء جديد يُقال، وطريقة قول جديدة"،[2] ثم يستطرده قائلاً:"فكل إبداع يتضمن نقدًا للماضي الذي تجاوزناه، والحاضر الذي نغيره ونبنيه، وعلامة الجدّة في الأثر الشعري هي طاقته المغيرة التي تتجلى في مدى الفروقات ومدى الإضافة، في مدى اختلافه عن الآثار الماضية ومدى إغنائه الحاضر والمستقبل".[3]

وعلى ذكر التجاوز فمفهوم الحداثة الشعرية عند أدونيس كمفهومه للحداثة في إطارها العام، لا تتعارض مع مفهومه للأصالة ومعناها، بل يرى أنَّ الأصالة هي المنبع الذي يتزود منه لإيجاد معالم الحداثة وتفعيل أسسها.[4]

[1] أدونيس: الشعرية العربيَّة، ص:31، وينظر: أدونيس: الثابت والمتحول، صدمة الحداثة وسلطة الموروث الشعري، ج4، ص:239-240.
[2] أدونيس: مقدمة الشعر العربي، ص:100.
[3] المرجع نفسه، ص:100.
[4] أدونيس: الشعرية العربية، ص:98-99.

وعلى هذا الأساس فالأصالة-التي من معانيها القديمة-في نظر أدونيس عنصر خادم للحداثة وليس هادم لها، يقدم لها لتنمو وتتقدم نحو الأمام ولا يتعرض طريقها أو يجذبها إلى الخلف يمنح لها من ذاته لتصل إلى الجديد الذي لم يوصل إليه، ولا يحرمها لتقن عاجزة دون بلوغ ذلك.

ومع ذلك فإنَّ الشعرية والحداثة لدى أدونيس في الإبداع الشعري تتجسد في الإفضاء إلى المجهول والابتعاد عن كل قابلية ونهائية، فكلما كان الشعر مؤديًا للمجهول ومحرضًا على التساؤل ونائيًا عن كل نمطية ومتحررًا من كل قاعدية ومرجعية كان حريًا لدى أدونيس بأن يرقى إلى شعريته وحداثته.

2-شعرية المراوغة بين الأساليب والتحولات لصلاح فضل:

إنَّ اهتمام صلاح فضل بالحداثة الشعرية في دراسته النَّظرية والتطبيقية جعله من أهم نقاد الحداثة في الساحة النقدية العربية، وأيضًا لأنَّه وظف مقولات النَّظريات اللغوية الحديثة كالبنيوية والسيمائية.

فالشعرية تقوم على استحضار التاريخ والواقع وهذا بارز في ثلاث مؤلفات أخرى على الأقل هي: (شفرات النَّص، دراسة سيمولوجية في شعرية القص والقصيدة 1990م وأساليب الشعرية المعاصرة 1995م وتحولات الشعرية العربيَّة 2002م).

والشعرية بوصفها علم الأسلوب الشعري مع الإشارة إلى توظيف الدرس البلاغي بإعتباره أساسًا للأسلوبية وهي وريثته الشعرية، كما أبرز دور القارئ والمتلقى، من خلال استثمار مقولات نظرية القراءة وجماليات التلقي، وركز على الحفاظ على منجزات علم النَّص الحديثة.

يقوم صلاح فضل من خلال منهجه على عنصرين متداخلين *بين مجموعة من التأملات والأنساق النَّظرية المتماسكة عن مفاهيم الشعر وجوهره وتقنياته التعبيرية من جانب، وعدد متزايد من التحليلات الألسنية لبعض النماذج الإبداعية الفائقة من جانب أخر.[1]

إنَّ المتأمل في الشواهد التي يستهل بها صلاح فضل يصل إلى حقيقة مفادها أنَّه في تحديده للنَّص الشاهد لا يرتكز على منهجية معينة، فيدخل جل المنتجات الأدبية في شعريته عندما يجد توافقًا مع آرائه المترجمة، وبالتالي فهو ينحاز إلى دراسة الأسلوب الفردي أكثر من انحيازه لدراسة البنية المؤسسة للشعرية العربيَّة المعاصرة، كذلك طريقته في دراسة النصوص عنده خاضع لمبادئ المنهج الشكلي الذي يهتم بدراسة اللغة والإيقاع أو السرد والبنية الحكائية، إضافة إلى تبنيه للمنهج الواقعي كما ذكرنا آنفًا فذلك واضح وجلي في تنظيراته وتطبيقاته، فمثلاً عند عرضه لدرجات فهم القراء (المتلقين) وتقبلهم للنصوص موازنة مع المنهج التجريبي.[2]

أيضًا كان له دخل من جانب النَّظرية التجريبية للأدب من خلال قوله:*يؤدي إلى تميز العناصر اللغوية المحايدة من آليات التعبير التقني للأساليب الشعرية، كما يسمح بوضع مختلف التجارب على سلم نقدي قابل للقياس الوظيفي، دون تحكيم مسبق لسطوة الأسماء أو التصنيف الإقليمي أو المذهبي للإنتاج الشعري المعاصر.

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، 1990م، ص:11.
[2] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، المرجع نفسه، ص:11.

وفي كلامنا الأخير عن شعرية صلاح فضل أنَّها (امتداد لمشاريع الزعيم الأول ممن سبقوه حيث وقفوا عند تاريخ النصوص ومرجعياتها، وحياة الكتاب وبهذا فإنَّ مساهماته تدخل ضمن المساعي المهمة التي عملت على تحديد المفاهيم الشعرية أو بالأحرى درجات الشعرية العربيَّة مساراتها وتحولاتها والقارئ لمشروعه يقف على استنتاجات مهمة تميز بها الناقد منها:

-أنَّه انطلق من تحديده حول الشعر العربي الحديث قيامه على عنصرين مهمين (التعبير والتوصيل).

-جمع في قراءته بين البحث اللغوي والقراءة النَّصية التي تقوم على جماليته التلقي.

-حدد درجة الشعرية انطلاقًا من العلاقة الموجودة بين الإيقاع والنَّحو والإنحراف.

-الحداثة الشعرية خلقت فجوة وقطيعة لدى القراء لأنَّها أتت بوتيرة سريعة.

-اهتمت الحداثة بتجديد اللغة، وحصر التأمل والمواقف.

-يرى في القرن العشرين عصرًا ذهبيًا للشعر العربي في حين أنَّ أسباب عزلته عن العالمية هي في الحقيقة عزلة اللغة العربيَّة، وأيضًا صعوبة الترجمة.[1]

-الحداثة لم تؤدي واجبها ووظائفها على أكمل وجه سواء اجتماعيًا أو تربويًا.[2]

[1] المرجع السابق، ص:11.

[2] المرجع نفسه، ص:15-16.

3-شعرية التعادل والترابط لسامي سويدان:

يتحدث الناقد سامي سويدان في عدة مناسبات مختلفة عن رأيه العام اتجاه الشعرية العربيَّة سواء تعلق الأمر بالطرح النَّظري[1] أو التطبيقي[2] وهذا بارز في العديد من مؤلفاته العلمية التي اهتمت بهذا المجال.

ومن ضمن ما يقدمه تأكيداته على أنَّ هناك عوامل خارجية تؤثر في تشكيل التصورات الخاصة بالشعرية فهو يعدها، أي العوامل بمثابة الشروط التي تحدد نوع الإبداع أو نمطه كما أنَّ "سويدان" يشير إلى تمثل هذه العوامل في النظم السياسية والاجتماعية العامة المسيطرة، أيضًا الوقع الثقافي الإجمالي والمعطى الفني الأدبي.

تعتبر الشعرية من العلوم اللسانية التي تعتبر اللغة الفنية موضوعًا لها، لتحديد المكونات والعناصر التي تحقق جمالية النَّص كما ينبغي للشعرية أيضًا أن تراعي تنوع الأساليب والصيغ داخل المنتوج الأدبي.[3]

يقترح سويدان الأسس والقواعد لشعرية العربية تهتم بالجمالية والفنية للغة العربيَّة، وذلك من خلال دراسة الشعر الغنائي أو الذاتي.

---

[1] سامي سويدان: النقد العربي الحديث، والنَّص الأدبي، قضايا وإشكاليات ورهانات في الفكر العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، 2000م.

[2] سامي سويدان: في النَّص الشعري، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1999م/ أيضًا مؤلفه:في دلالية القصص وشعرية السرد، دار الآداب،بيروت، ط1، 1991م.

[3] سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع نفسه، ص:238-239.

1-المكونات الداخلية:يقصد بها الأنواع والعناصر والأجزاء.[1]

أ-الإعتناء بمعطيات الظاهرة الإبداعية لا بشروطها.

ب-انتماء العمل الإبداعي إلى محدد يعطيه مكونات ومقومات تميز هذا الإنتماء أيضًا، تضافر هذه المقومات والتحامها يعطي للعمل قيمته الجمالية أو الشعرية.

ج-يقول سويدان عن العناصر التكوينية (الكبرى) أنَّها ليست بسيطة في تكوينها لأنَّها مركبة من عناصر (صغرى) فمثلاً يرى الإيقاع عنصرًا تكوينيًا مركبًا من عدة أجزاء غير الوزن والقافية والتصويت.[2]

اعتبر سويدان الأوزان العروضية والبحور شرطين أساسين لازمًا الشعري العربي قرونًا متلاحقة حتى القرن العشرين، فلا يمكن قبول شعر خال من هذين العنصرين، وأيضًا ينكر مسألة الغموض الذي يراه البعض من الظواهر السلبية التي اتصف بها الشعر العربي الحديث.[3]

أمَّا عن الترابط فقد رآه "سويدان" مختصًا بالنثر القصصي كما وضحنا سابقًا وعليه فعلاقة المكان هنا تقوم على التجاوز، أمَّا علاقة المكان فقائمة على التعاقب، وهنا أيضًا ما يناسب هو عنصر المجاز.[4]

[1] سامي سويدان، أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص:240.
[2] سامي سويدان: جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح، دار الآداب، بيروت، ط1، 1997م، ص:55.
[3] سامي سويدان: أسئلة النقد والشعرية، المرجع السابق، ص:243.
[4] المرجع نفسه: ص:249.

وفي الأخير وختامًا لمشروع سويدان ومقارباته في الشعرية العربيَّة التي خصصها للشعر الغنائي، والنثر القصصي والروائي، نستخلص ثلاث مبادئ متحكمة في مقاربة النصوص هي:

1-تحديد البنية العامة للنَّص.

2-تعيين التشكيل البنيوي للنَّص (الهيكل العام الذي ينبني عليه النَّص)

الاستناد إلى منهجية متطورة في التحليل النَّصي، وهي منهجية ثلاثية الأبعاد على ثلاث مستويات.[1]

1-مستوى تفسيري:يهتم بالظاهر النَّصي، ويحرص على ما يصرح به explicite وضرورة الدقة في وصف الأجزاء المكونة للمادة.

2-مستوى تعليلي:يكشف ما يعمل النَّص على ستره، أو يلمح، أو يموه له إيضاح المضمر والمتضمن implicite، أي هذا المستوى يخص الدلالة الإيحائية (المجاز).

3-مستوى تأويلي:مهمته البحث عن الدلالة غير المقصودة المكبوتة أي الدلالة اللاواعية (لا وعي النَّص Lincoscient du texte تكوينه وآليات اشتغاله.

[1] المرجع نفسه: ص:258-259.

4-الشعرية المنهاجية لمحمد مفتاح:

لدى محمد مفتاح العديد من المؤلفات نحو مناهج متعددة من العلوم الإنسانية ومناهج العلم والفلسفة والمنطق والرياضيات والموسيقى...الخ[1] ومن بين مؤلفاته (مفاهيم موسعة لنَّظرية شعرية 2010م) الذي يخص الوسط النقدي الأدبي، وهذا راجع إلى ما احتواه من عرض نظري حول *الكون* و*الشعر*.

طرح مفتاح " نظريته الموسعة للشعر والذي بدوره أدى إلى توسيع الرؤية في تلقي الشعر والشاعر فهو يضع الشعر والشاعر في رتبة واحدة والجمهور في رتبة أخرى فهو يرى في دور الشاعر حين ينشئ قصيدة أنَّه يصير مغنيًا وممثلاً ومسرحيًا والدليل على ذلك أنَّ الشعر مسرحٌ إذا حضر المتلقي والشعر هو تشكيل ورسمٌ وتحت حينما يكون مسطورًا على الصفحة أو منقوشًا على البناء أو مرقومًا على الأنسجة،[2] فالشاعر هو من يحدد نوعية الجنس الذي سيكون عليه شعره إمَّا غناءًا أو نحتًا أو رسمًا.

يطرح المؤلف في الجزء الأول من كتابه حول * السمع والبصر* وينادي بضرورة توحيد الكون بالإنسجام والإنتظام لقوله: * لا يحتاج الباحث إلى توكيد أنَّ الحواس الخمس هي وسائل الإدراك وأنَّ لها دورًا أساسيًا في وجود الكائنات الحية بصفة عامة والبشرية بصفة خاصة على أنَّ حديثنا سيهتم أساسًا بحاستين السمع والبصر معتمدين على نتائج وصل إليها الباحثون وخاصة من اهتم بالسماع

[1] محمد مفتاح: التلقي والتأويل-مقاربة نسقية-المركز الثقافي العربي، المغرب، 2001م، وأيضًا تحليل الخطاب الشعري -إستراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي، المغرب، 2005م.

[2] ينظر: محمد مفتاح مفاهيم موسعة لنَّظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة، المركز الثقافي العربي،بيروت، 2001م،ج1 مبادئ ومسارات، ص:13.

الإنساني وأغلبهم أطباء أومن الفيزيائين والكيميائين والرياضيين، أو فلاسفة الذهن، أو علماء النَّفس...[1]

يؤكد *مفتاح* أيضًا أن أي دراسة للشعر للإتمام إلاَّ بالإستناد على العلوم الطبية والرياضية وعلم التشريع...وغيرهما، هذا ما جعل الباحث يأتي بمصطلحات جديدة لم تستعمل في النقد العربي[2] كشارحة لتفاصيل جسد الإنسان من الدماغ ومكوناته وتفاعلها مع الموسيقى واللغة كل هذا يقود إلى تصنيف الكتاب من دائرة النقد وإدخاله في دائرة الطب ذلك أنَّ الباحث يناقش سحر الأعداد والأشكال برموزه ودلالاته، يعتمد أيضًا على الأطروحات التي تتضمن الأدوات الإصطلاحية التي ضمنها قدماء المغاربة تصانيفهم كابن خلدون في "المقدمة"، وأيضًا الفلاسفة المتصوفون مثل *ابن عربي، ولسان الدين ابن الخطيب*، ف"مفتاح يقوم بتحديث الأطروحات الفلسفية والصوفية القديمة التي تضمنت مفاهيم حول، النفس والبدن والأفلاك والروحانيات"ويطرحها مرة أخرى بصيغة علمية أدبية ويطلق عليها تسمية التأويل الأدبي.

إنَّ ما يقدمه الناقد *محمد مفتاح* من إضافات للشعرية العربيَّة يعتبر من المشاريع الجديرة بالاهتمام فمفاهيمه حول موضوع الشعرية اتصف بالشمول والاتساع، كما أنَّه قد أثار اهتمام القارئ العربي وانشغالاته وهذا راجع إلى ما تحمله من معرفة تخدم موضوع الشعرية، فقد جمع العلوم المعرفية

[1] المرجع نفسه: ص:23.

[2] محمد مفتاح: مفاهيم موسعة لنَّظرية شعرية، ص:15.

وتوحيدها وعمل على تتبع النَّظريات والعلوم ومقاربتها مع الشعر وكل هذا للكشف عن مكامن الشعر العربي المعاصر.

الفصل الثاني

المبحث الأول:تجليات شعرية الفجوة: مسافة التوتر عند كمال أبوديب

1-شعرية الإنزياح:

أسس جان كوهنJ.cohen نظرية شعرية على المفهوم النَّظري لمصطلح الإنزياح Deviatio إذ تعتبر البلاغة الخطوة الأولى في مشروع كوهن فهي علم معياري يطلق أحكامًا قيمية بالأستناد إلى نظام تصنيفي ومن هنا شرع كوهن بالبحث عن القاسم المشترك بين مختلف الإنزياحات، يرى كوهن أنَّ البلاغة القديمة لها طبيعة متشابهة وجدلية "**مثلاً القافية عاملاً صوتيًا بالمقابلة مع الإستعارة التي هي عامل دلالي وتتقابل داخل مستواها الخاص مع الوزن باعتبارها عاملاً مميزًا في حين يشكل الوزن عامل تجانس أمَّا داخل المستوى الدلالي فإنَّ الإستعارة، وهي عامل إسنادي تقابل النعت وهو عامل محدد**".[1]

ينطلق مفهوم كوهن للغة الشعرية من منظور لساني محض فالشعرية في تصوره هي علم موضوعه الشعر،[2] وانطلاقًا من هذا المفهوم يكون كوهن قد اتفق مع ما ذهب إليه جاكبسون بأنَّ الشعرية علم مستقل بذاته وفي نفس الوقت يختلف معه من حيث تضيق أفق الشعرية على مستوى جنس الشعري فقط.

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص:48.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة: محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال، دار البيضاء، المغرب، ط2، 2014م، ص:09.

والمتأمل لمشروع كوهن اللغوي يَجِدُه متأثرًا إلى حد بعيد بمبدأ المحايثة في صورته اللسانية فهو أراء لشعريته أن تصطبغ بصيغة علمية يقرأ من خلالها المنتوج من جماليات الأسلوبية[1] ومن هذا المنطلق نجد كوهن يولي اهتمامه الكبير بظاهرة الإنزياح اللغوي في الشعر.

وهذا ما يتجلى بشكل واضح من خلال تعريفه للشعر الذي يرى أنَّه:"علم الإنزياحات اللغوية"[2] بعدما حدد موضع الشعرية التي يراها صفة ضاربة في مستوى النَّظمي للشعر المنطوي بدوره على مستويين المستوى الصوتي والمستوى الدلالي.

يتأسس مفهوم الإنزياح عند كوهن على أساس التفريق بين لغة الشعر ولغة النثر، إذ يرتكز كثيرًا على خاصية الإنزياح في الشعر لأنَّ الشعر حسب تصوره هو علم الإنزياحات اللغوية وانطلاقًا من هذا التعارض الذي يقيمه كوهن بين الشعر والنثر يصل إلى تحديد مفهوم مركزي عنده "مفهوم الإنزياح" ويتخذ الإنزياح عنده طابعًا تعميميًا حيث يقوم يسحبه إلى كل مكونات القصيدة،[3] فكوهن يستند في تعامله مع اللغة إلى اللسانيات وأساسًا على ثنائيات دي سوسير* D.SSousur

وقد تمكن كوهن من أن يُفسر قضية ثنائية الشعر والنثر تفسيرًا معقولاً إذ الشعر عندهُ ليس نكرًا يُضاف إليه شيء آخر، بل إنَّه نقيض النثر "فرغم مناقضة البعض لهذا التمثيل، يشير حسن ناظم ليصف لغة النثر والخطابة بالإنزياح فإنَّ رؤية كوهن تتراوح بين أن تكون متقبلة في الوسط النقدي

[1] بشير تاوريريت: الشعرية والحداثة، المرجع السابق، ص:49.

[2] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، المرجع السابق، ص:49.

[3] بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النَّقدية المعاصرة والنَّظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، الأردن ط1، 2010م، ص:307-308.

وبين أن تكون متجاوزة خصوصًا فيما يتعلق بالرأي الذي يصف "كلاً من الشعر والنثر بأنهما سويان معياريان باعتبارهما أصلين متوازيين لا مجال للمفاضلة القيمية بينهما".

الوجه الإيجابي لأسلوبية جان كوهن:

مما لا شك فيه أنَّ الأسلوبية إنَّما ظهرت بإعتبارها نظيرًا للبلاغة التقليدية فهي تسعى إلى تجديد هياكلها القديمة عوضًا عن تجاوز وإلغاء مفاهيمها كلية حتى تتمكن من مواكبة عجلة التطور، ومنها استقى جان كوهن المفاهيم الأساسية نظريته الشعرية خصوصًا وأنَّها عوضت بأبحاثها وتحاليلها بعض الفراغ المخيف الذي تركته البلاغة التقليدية في الأوساط الأكاديمية خصوصًا وأنَّها كانت تنادي بوفاء خالص للنَّص بأبعاد كل نزعة معيارية *هذا الوعي حفزه على الإنشغال بأمر هذه البلاغة المتردية التي كانت محطة انطلاقة نحو أفق رحب، ومن هنا نشأت فكرة الإنزياح لديه.

تقوم نظرية الإنزياح عنده على مجموعة من الثنائيات انطلاقًا من ثنائية المعيار/الإنزياح، وكان قد أخذ مفهومي المعيار والإنزياح من الأسلوبية وخاصة من ليوسيترز الذي يرى *في لغة جميع الشعراء يوجد عنصر ثابت على الرغم من الاختلافات أي وجود طريقة واحدة للإنزياح بالقياس إلى معيار*[1] والجدير بالذكر هو أنَّ كوهن بالإضافة إلى استعماله لمفهوم الإنزياح فإنَّه يستعمل مفاهيم أخرى قريبة منه وإن كانت تحمل تكوينات دلالية مختلفة مثل انعطاف Detour مخالفة Infation.

[1] نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ص:189.

لقد كان الباعث على الإهتمام بمفهوم الإنزياح هو البحث عن خصائص مميزة "للغة الأدبية، مما كان له الأثر البالغ على مسار البحث البلاغي الحديث،[1] وتبقى دعوة كوهن إلى مبدأ المحايثة هي النقطة المضيئة التي بمستطاعها أن تستقطب إليها أنظار الدارسين فهو يؤكد صلاحيته "لاستخدامه في الدراسة الأدبية...وإنَّ على الشعرية أن تتبناه، لأنَّ الشعرية وظيفة تشبه تلك التي تقوم بها اللسانيات "فهو بهذه المبادرة يجعل أسلوبيته تنفتح على المعارف الأخرى كاللسانيات ويوسع من قاعدة مفاهيمها عن طريق استعارة ما تراه يناسبها من مبادئ.

***مؤخذات نقدية على أسلوبية جان كوهن:**

في مقابل تلك الإيجابيات التي حققتها أسلوبية كوهن أو شعريته اللسانية البلاغية إلاَّ أنَّها لا تنعدم أن تجد وجهة نظر مناقضة تمامًا لإستراتيجيتها، فإذا كان كوهن يرى أن لغة الشعر هي التي تمثل الإنزياح deviation فإنَّ من المنظرين ولا سيما جينيت G.Genette[2] من تناقض هذا التمثيل ليصف لغة النثر والخطابة بالإنزياح كونهما يجمدان مسميات الألفاظ ويميتان حيويتهما في الوقت الذي يكون فيه الشعر مصدر حيوية اللغة وفعاليتها المستمرة.

وكذلك ما يؤاخذ عليه أنَّه وإنَّ توصل إلى نقطة مهمة وهي تجاوز استقلالية الإنزياحات بعضها عن بعض تلك الإستقلالية التي فرضتها البلاغية القديمة ليبني مكانها جدلية الإنزياحات فإنَّه أهمل

[1] إسماعيل شكري: نقد مفهوم الإنزياح، مجلة دراسات مغاربية، العدد11،، مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية الدار البيضاء، 2000م، ص:21-22.

[2] ينظر: صلاح فضل، نظرية البنائية، ص:377.

النظرة الشمولية للنَّص نفسه، مما يؤكد عجز شعريته عن تكوين معالجة مرضية لاستنباط القوانين المخترقة من الصور ما دامت هذه الصور موزعة على المقاطع الشعرية كافة.

وشبيه بالاعتراض السابق كان لوتمان LuTman قد ميز بين جماليتين جمالية المماثلة حيث تحدد قيمة الأشكال الفنية بمدى احترامها للقواعد ويكون على خرق فيها علامة ضعف وجمالية المعارضة حيث تتحدد قيم الأشكال والفنان أيضًا بمدى خرقها للقواعد المألوفة ويشير لوتمان إلى أنَّ هاتين الجماليتين توازيتا عبر التأريخ الإنساني ويمثل هذا التمييز ردًا على نظرية كوهن التي ترى أنَّ القيمة الفنية للشعر تتعلق–فقط– بخرقة للقواعد،[1] إنَّ ما يؤاخذ على كوهن بشدة هو أنَّه في حكمه على الشعر الحقيقي بوصفه يتحقق كلما تقدمنا في تاريخنا يستند إلى قانون الإنزياح الذي كلما استفحل في المنظومة الشعرية كلما ارتفع منسوب الجمالية والجودة لكن هذا القانون وحده غير كافٍ لتقييم التجربة الشعرية ما دام أنَّه لا يؤلف إلاَّ جزءًا من الكل، فبهذا الموقف المتحيز يمكن لكوهن توفير مسلمة تثير مشاكل منهاجية خطيرة إذ تقدم باعتبارها مسلمة أدبية وموضوعية فهذه المسلمة تخلف انطباعًا بكونها لم تدرج إلاَّ لخدمة التحقيق المفتوح لمعاينة فكرة التقدم (يزداد انزياح الشعر أكثر فأكثر) في إقامة مبدأ الأساس.

خلاصة:

سعى جون كوهن إلى الإستفادة من اللسانيات ومن نتائج الدراسات البلاغية القديمة مع تفاديه للمفاهيم اللسانية التقليدية والبسيطة فهو لا يأخذ من اللسانيات نتائجها ولكن طريقة البحث

[1] التجدبني، نزار: مقال نظرية الإنزياح عند جان كوهن، مجلة دراسات سال، العدد 01، خريف 1987م، ص:101.

وروحه، فقد وقف كوهن على البلاغة وأدرك حاجتها على تعدي حدود التصنيف إلى البحث عن البنية المشتركة بين الصور البلاغية تلتقي جميعًا في اللحظة الأولى عند خرق قانون اللغة، إذ يبدو عملها سلبيًا تمامًا " فالشعر ليس نثرًا يضاف إليه شيء أخر بل أنَّه نقيض النثر، وبالنَّظر إلى ذلك يبدو سالبًا تمامًا، غير أنَّ الشعر لا يحطم اللغة العادية إلاَّ ليعيد بناءها وهذه مرحلة ثانية.

المبحث الثاني:شعرية الفجوة: مسافة التوتر

يطور كمال أبوديب أوسع وأشمل نظرية عربية في الشعرية تستفيد من معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته وتحاول أن تؤاخي بينهما وبرغم إصراره على أنَّ الشعرية خصيصة نصية لا ميتافيزيقية،[1] فإنَّه لا يتردد في القول* أن اكتناه العبدُ الخفي للشعرية يبدو أن يتابيعه نقيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن،[2] والشعرية في التصور الذي يقدمه كمال أبو ديب وظيفة من وظائف ما يسميه ب"الفجوة مسافة التوتر" وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى "على الشعرية بل أنَّه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها بيد أنَّه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شكلاً متمايزًا عن–وقد يكون نقيضًا للتجربة أو الرؤية العادية اليومية–[3]الشعرية عنده ليست الحقل النَّظري الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري بل وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر، وميدان اشتغال الفجوة مسافة التوتر ليس الخطاب، بل الرؤية والتجربة، فهي شرط ضروري للتجربة الفنية يميزها عن التجربة العادية والرؤية

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص:18.
[2] المرجع نفسه، ص:14.
[3] المرجع نفسه، ص:20.

اليومية ومن هنا يؤكد كمال أبو ديب أنَّ الفجوة مسافة التوتر هي في الأساس فضاء ينشأ من أقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه جاكبسون نظام الترميز، إنَّ الفجوة مسافة التوتر التي يشير إليها أبو ديب هي منبع الشعرية في كل نص وهي لا تتحقق إلاَّ حيث يكون الإنزياح أو الخروج وهي قلقلة للنِّظام اللغوي وبنية النَّص محدثة طاقات شعورية جمالية ونفسية كاشفة في القدرات الكاملة في بنى اللفظ ومن خلال ارتباطاته بغيره من الألفاظ أي ضمن نظام كيميائية اللغة وهي خصيصة مثيرة وشرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئًا متمايزًا عن التجربة أو الرؤية العادية اليومية.فالشعرية عنده ليست الحقل النَّظري الذي يدرس المبدأ المولد في الخطاب الشعري بل وظيفته من وظائف الفجوة مسافة التوتر وميدان اشتغال الفجوة وليس الخطاب ومن هنا يؤكد أبو ديب أنَّ الفجوة: مسافة التوتر هي فاعل أساسي في التجربة الإنسانية ككل ويحدد هذه الفجوة بأنَّها * القضاء الذي ينشأ من اقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون (نظام الترميز)(code) في سياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بُعدين.

1-علاقات تقدم باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية.

2-علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس أو اللاطبيعية أي أنَّ العلاقات هي-تحديدًا-لا متجانسة لكنها في السياق الذي يقدم تطرح في صيغة التجانس[1] تظهر من ذلك أنَّ الفجوة مسافة التوتر فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس داخل سياق معين والشعرية هي وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر قدرة الاشتغال من مستوى لآخر فهي أحيانًا فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع أو ما يسميه لوسيان غولدمان برؤية العالم وأحيانًا فضاء للمكونات اللغوية في النَّص وفي الوقت نفسه قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ يقول أبوديب:" تتشكل الفجوة:مسافة التوتر لا من مكونات البنية اللغوية وعلاقاتها فقط، بل من مكونات التصورية أيضًا، أي لا من الكلمات فقط بل من الأشياء أيضًا".[2]

واتساع مفهوم الفجوة: مسافة التوتر هذا يبدأ ولا ينتهي فهي تشمل ما قبل النَّص والنَّص وما بعده وتكون جزءًا من تاريخ الأدب والأعراف التي تسود فيه وجزءًا من رؤيا العالم لدى الشاعر أو الكاتب وطريقة لإستقبال النَّص في النِّظام الذهني لدى القارئ يقول أبو ديب:" يمكننا أن نقرأ تاريخ الشعر باعتباره تاريخ الفجوة: مسافة التوتر وتطورها عن الكلاسيكية إلى سريالية ومدارس الحداثة المختلفة وكتابة مثل هذا التاريخ للفجوة واتساعها المستمر لا على الصعيد اللغوي الصرف فقط بل على صعيد تصور الفنان لنفسه وعلاقته بالآخر والمواقف الفكرية والرؤى الإبداعية وعلى الصعيد تصور بنية العمل الأدبي والفني ستكون مهمة شاقة دون شك لكنها أيضًا ستكون مليئة بالإثارة

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص:21.

[2] المرجع نفسه: الصفحة نفسها.

والكشوف الفنية"،[1] وبالتالي تتحول الفجوة: مسافة التوتر من مستوى البحث عن المقومات النَّصية لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن التوجهات الفكرية لشعرية العالم وأبا الفجوة أدبه قد وُجد قبل النَّص ومعه وبَعده، ولذلك فإنَّ فاعليتها لا تقترب بالقارئ وحده، بل تقترن قبل كل شيء برؤية العالم التي يبتها المؤلف في تضاعيف عمله، وكذلك فهي ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارئ في ردم الفراغات التي تنتج عن تفاعل مستويات القول الشعري يتم هذا الردم كيفما اتفق بل استنادًا إلى أعراف وتقاليد تمثلها القارئ قبل ذلك.

إنَّ غرض أبوديب على فتح نظرية شمولية هو الذي جعله يتجاوز أحد منطلقاته في أنَّ الشعرية ذات اتجاه لساني وتستند إلى تحليل المادة الصوتية، الدلالية للنَّص ولكنَّه في تطبيقاته الأولى وهون الإطار النَّظري كذلك لا يحصر عمله في البحث عن البُنى اللغوية وإنَّما يتجاوز هذه البُنى إلى رصد البُنى الشعورية أو التصورية المرتبطة بالبنية الإيديولوجية أو برؤيا العالم بشكل عام، أنَّه يبحث في هذه المستويات عن الفجوة:مسافة التوتر في البُنى اللغوية فحسب مستوياتها المتعددة (الصوتية والإيقاعية والتركيبية والتشكلية) ذلك أن البُنى اللغوية هي المجال الذي يشترك فيه أبوديب مع كوهن ويبدو أنَّ الإنزياح تحقق من مجموعة تحققات الفجوة: مسافة التوتر ويكمن هذا التحقق في خط البنى اللغوية على مستويات متعددة من خلالها يُلغي أبو ديب الإعتبار الذي يُخطى به الشعر عن النثر فليس النثر معيارًا للشعر أنَّهما أصلان متوازيان.

[1] كمال أبوديب: في الشعري: ص:48.

لقد حاول أبوديب أن يمنح مفهوم الفجوة:مسافة التوتر شمولية تسمو على مفاهيم الشعرية الأخرى وتحتويها في آن واحد غير أنَّ هذه الشمولية لا تخلو من تصور ما غير دقيق، فقد يختزل أبوديب بعض المفاهيم وصولاً إلى شموليته المنشودة لتمثل لهذا بمفهوم اللانحوية Ungrammaticalness فقد اتهم أبوديب هذا المفهوم بالقصور والجزئية،[1] ويرى أنَّه يتعلق بالاستعارة في الشعر فقط وطبقًا لهذا الإتهام غير دقيق يثبت شمولية الفجوة:مسافة التوتر كونها لا تتعلق ببعد واحد من أبعاد لغة الشعر والحقيقة أنَّ مفهوم اللانحوية لا يتعلق بالجانب الإستعاري في الشعر بل يتجاوز في هذا المستوى إلى المستوى الإيقاعي في الوزن، وإلى المستوى الدلالي في الإسناد الذي يعمل الشعر على مخالفة قواعدهما ليكون خطابًا مخلاً بتجربته.

إنَّ ما يؤكده أبوديب من خلال الفجوة: مسافة التوتر هو مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر، إنَّ خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم الذي يميز لغة الشعر فالفجوة تميز الشعرية تميزًا موضوعيًا، وإنَّ خلو اللغة من فاعلية مبدأ التنظيم لا يعني سقوطها أو انحطاطها بالنسبة للغة التي تتجسد فيها فاعلية التنظيم وما يعنيه أبوديب بالقيمة الموضوعية هو القدرة على خلق بنى فكرية أو رؤى متميزة.

شعرية النَّص الصوفي:

يعد الشعر الصوفي واحدًا من فنون الأدب التي ظهرت في العصور الإسلامية فقد تطور تطورًا عميقًا، فقد استفاد من التراث الشعري الذي سبقه وحاكى أغراضه المختلفة مصنيفًا إليها مميزاته ونكهته الخاصة حيث شكَّل الاتجاه الصوفي أحد أقوى الاتجاهات الشعرية في القرن السابع هجري

[1] كمال أبوديب: في الشعرية، ص:139.

لاشك أنَّ الشعر الصوفي شعر ينبض بالرموز والدلالات والإيحاءات فهو يخلق لغة شعرية جديدة إلى جانب الشعر الموزون،[1] ويحاول كمال أبوديب في هذا الإطار إظهار* أن المكون الصوفي هو مكوِّن شعري بالضبط لأنَّه ينبع من مسافة التوتر من فجوة قائمة بين ذاتين وزمانيين ومكانيين*.[2]

ويرى كمال أبوديب أنَّ *جوهر التجربة الصوفية هو أنَّها نزوع، لأنَّها أصلاً إيمان بوحدة أصلية انشطرت أي أنَّها اعتراف بالفجوة، اعتراف بالحدود المستنصية بين الأشياء ونزوع لتجاوز هذه الحدود(....) جوهر هذه الفروع هو أنَّه تجسيد لتوتر حاد لمسافة التوتر باهرة بين الذات والأخر بين اللحظة الحاضرة والزمن الأبوي، بين المكان القائم الآن والمكان الآخر*.[3]

ويميز كمال أبوديب في هذا السياق بين نوعين من الكتابة الصوفية (الكتابة المذهبية التي تلغي التجربة وتطرح الذات، أي تلغي الوجود في مسافة التوتر والقلق والنزوع-لتقدم الخلاصة الذهنية والكتابة التجربية التي تتوهج بروح التجربة الصوفية).[4]

ويعتبر أنَّ الكتابة النَّصية المنهجية ليست شعرية، أمَّ الكتابة التجريبية فهي شعرية ويميز هنا بين الشريف الجرجاني وبين النفري، فيرى بأنَّ الأول ليس شاعرًا صوفيًا أمَّا الثاني فهو شاعر صوفي عظيم إلاَّ أنَّه لا يأتي بما يبرر هذا التمييز.

[1] الشعرية العربية، ص:61.
[2] في الشعرية، ص:103.
[3] المرجع نفسه، ص:103.
[4] المرجع نفسه، ص:103.

وتتبع شعرية النَّص الصوفي حسب كمال أبوديب من العلاقة بين الرمز والمرمز إليه (العزالة والذات الإلهية) أي من وجود فجوة بين هذين العنصرين ويلتقي هذا الرأي مع رأي أدونيس الذي يرى فيه بأنَّ (اللغة الصوفية هي تحديدًا لغة شعرية وأنَّ شعرية هذه اللغة تتمثل في أنَّ كل شيء فيها هو ذاته وشيء أخر، الحبيبة مثلاً هي نفسها، وهي الوردة، أو الخمرة، أو الماء، أنَّها صور الكون وتجلياته ويمكن أن يقال الشيء نفسه عن السماء أو الله أو الأرض فالأشياء في الرؤيا الصوفية، متناهية متباينة، مؤتلفة مختلفة)،[1] ومثلما رأينا كمال أبوديب يُلح على ضرورة أنَّ بعض الموقف الثوري لغة ثورية نراه هنا أيضًا يؤكد على ضرورة أن تكون لغة شعرية يجسد الموقف الصوفي.

إلاَّ أنَّ الملاحظ هو أنَّ الصوفية باعتبارها تجربة في الكتابة لم تنل حظها من التوضيح والاستدلال على أنَّها حقًا مكونًا من مكونات الشعرية، لها تعلق بالإيقاع أو بالمعجم أو بالتركيب وما إليها من عناصر القصيدة.[2]

القارئ للشعر الصوفي والمتمعن في جمال لغته وطريقة نظمه وتنوع أساليبه يجد أنَّ لغة التصوف في جماليتها المميزة لها، ترتفع بالمشاعر وهي تعبر عن تجربة عرفانية فريدة، تكشف الدلالة عن وعي مرهف وحس وثاب قائمة على القصدية منفتحة على تصوّر شدة الخصوصية.

[1] أدونيس: الصوفية والسريالية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006م، ص:23.
[2] بحوث في الشعريات، ص:459-460.

الشعرية والقراءة:

الشعرية قراءة داخلية وليست خارجية للأعمال الأدبية في تمايزها واندماجها[1] ومع أنَّ كل نَّصٌ يتكون من طبقات متعددة ومستويات متفاعلة، فإنَّ الشعرية تحاول فرز هذه الطبقات وتحدد العلاقات القائمة بين المستويات المتداخلة في النَّص الواحد من خلال النصوص المتعددة، وهذا ما يميزها عن القراءة التي هي استكشاف في النَّص مفرد ذو نظام خاص وكذلك ما يميزها عن اللسانيات التي تكتفي بالوصف اللغوي دون استكناه التداخل والتعدد والتفاعل في هذه المستويات.

لقد أنهت اتجاهات ما بعد البنيوية، والاتجاهات التفكيكية سلطة النَّص ونقلتها إلى القارئ الذي أصبح يعد في نظر هذه الاتجاهات الجديدة لا مجرد متلقٍ سلبي خاضع لسلطة النَّص وشفرته، بل أصبح خالقًا للنَّص.

إنَّ **لمفهوم الفجوة:** مسافة التوتر صلة أكيدة بنظريات القراءة والتلقي theory of reception وربما يكون من باب المراوغة أن حاول أبوديب أن يرجىء دراسة علاقة التلقي بالفجوة:مسافة التوتر إلى مجال أخر[2] غير كتابه (في الشعرية) حيث اكتفى بالتنويه فقط إلى أنَّ ثمة علاقة بين الفجوة: مسافة التوتر ونظرية التلقي وكذلك اتجاه من اتجاهات النقد المعاصر هو نقد استجابة القارئ *reader-response critixism*.

[1] سعيد الغانمي: الشعرية والخطابي الشعري في النَّص العربي الحديث، مجلة نزوى، العدد03.

[2] كمال أبوديب: في الشعرية، ص:84.

وعلى الشعرية أن تكشف عن القيمة الجمالية في النَّص الأدبي لهذا نجد أنَّ الشعريات ذات الاتجاه اللساني لم تعر اهتمامًا لهذه المسألة فقد اكتفت بالدراسة الوصفية المحصنة أي أنَّها اقتصرت على الكشف عن البنيات الشعرية من دون المحاولة للوصول إلى السر الذي يجعل النصوص الأدبية ذات حيوية ولم تستطع كذلك الشعريات ذات الاتجاه اللساني أن تطرح تفسيرًا مقنعًا وموضوعيًا للتفاوت الإبداعي الملحوظ بين النصوص.[1]

وقد استطاعت نظرية القراءة وجمالية الاستقبال والتلقي أن تضطلع بالدور المهم في الكشف عن سر خلود النصوص الأدبية-نظرية القراءة وجمالية الاستقبال والتلقي،[2] ذلك السر الذي يكمن في الفرضية الجوهرية، وهي تعدد المعاني فيكون النَّص محاورًا نشطًا للقارئ، ويكون القارئ فاعلاً أساسيًا في تنشيط النَّص للإيحاء بدلالات جديدة ومتغيرة عبر تاريخ تأويلاته وربما يكون مفهوم *درجة صفر الكتابة* هو محرر الكلمة من أعباء تاريخها الأليف وبيئتها الحميمة، حيث ينبغي مواجهتها، في النَّص-حرة تحتفل بإمكانياتها اللامحدودة، كما استطاع بارت أن يتجاوز حدود الكلمة في النَّص إلى صعيد أعلى وهو مواجهة النَّص بشموليته المنضوبة على معان لا محدودة حيث تكون قراءة النَّص إعادة إنتاج له، ونستطيع بهذا التصور أن نقرأ النصوص القديمة قراءة جديدة فضلاً عن " أنَّ الأثر لا يخلد بكونه فرض معنى وحيدًا على أناس مختلفين وإنَّما لكونه يوحي بمعان مختلفة لإنسان وحيد يتكلم دائمًا اللغة الرمزية نفسها خلال أزمة متعددة،[3] وأنَّ الضامن لتعدد المعاني-بعبارة أخرى-هو نمط

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص:133.

[2] هانز روبرت ياوس(Jauss): جمالية التلقي، اتجاه نشأ في ألمانيا الغربية في أواخر الستينات وتمثلت نقطة انطلاقها في بحوثه، بجامعة كوستانس.

[3] رولان بارت: النقد والحقيقة، ترجمة: منذر عياش، مركز الإنماء الحضاري، 1994م، ص:26.

اللامباشرة في تأدية المعنى، ذلك أن الشعر يتوفر على وحدة شكلية دلالية في الوقت نفسه وهذه الوحدة هي التي تتضمن مؤشرات اللامباشرة الدلالية.[1]

تؤكد بعض الدراسات النقدية المعاصرة حسب ايكو بأنَّ القراءة الوحيدة لنَّص ما والتي يمكن التعريل عليها هي قراءة خاطئة حيث أنَّ الوجود الوحيد للنَّص إنَّما يعطى بواسطة سلسلة الاستجابات التي يثيرها.[2]

ولعل من أبرز مهمات القارئ التي ينجزها بفعل القراءة، إظهار قوة التناص، إذا ما دخل فيها النَّص المكتوب، بعلاقات متنوعة مع سواه من النصوص المتعددة والمختلفة والتضمينات والمعارف والمفارقات...الخ، وهي جميعًا تشكل عبئًا على القارئ وتتطلب منه جهدًا معرفيًا وخبرة تتطلب الكثير من القراءة.

وتعدد القراءات لا يؤكد على النَّص فحسب، بل يؤكد على القراء أنفسهم باعتبارهم أشخاص مسلحين بأدوات مختلفة جاءتهم من حصيلة الثقافة والوعي.[3]

لاشك إذن في * أنَّ وجود القارئ [المتلقي] في العملية الإبداعية ضروري من حيث تكون القراءة عملية إيجابية، وليست بمجرد حضور سلبي، أي لابد من توازن حضوري بين الإبداع والقراءة ولا

[1] Reffaerre Semiotics of Poetry P :24

[2] امبرتو ايكو: التأويل والتأويل المفرط، ترجمة: ناصر الحلواني، 1996م، ص:41.

[3] سامح الرواشدة: إشكالية التلقي والتأويل، ص:17.

يكون هذا الحضور على أساس الرغبة فحسب بل لابد من مراعاة الاحتياج فالرغبة والاحتياج يكونان في وعي المبدع بشكل لازم*.

أنَّ جمالية التلقي وضعت للقارئ في مركز مهم للقيام بتأويل النَّص الأدبي، وأسندت إليه اكتشاف المعنى المتجدد عبر التاريخ كما أنَّ دور القراءة هو اكتشاف البنيات الشعرية في النَّص وتحقيق استجابة لها في آن واحد.

الشعرية عند كمال أبوديب من خلال كتابه في الشعرية:

الشعرية قديمة جديدة في نظرية الأدب، قديمة لأنَّها تمتد في عمقها التاريخي إلى أرسطو وكتابه: فن الشعر أو البويطيقا الذي كتب في القرن الرابع قبل الميلاد وجديدة لأنَّها حظيت من النقاد المعاصرين باهتمام كبير ولاسيما نقاد الاتجاهات النصيَّة.

طور كمال أبوديب أوسع نظرية في الشعرية تستفيد من معطيات النقد الحديث في مختلف مدارسه واتجاهاته، وتحاول أن تؤاخي بينهما وعلى الرغم من إصراره على أنَّ الشعرية خصيصة نصيَّة لاميتا فيزيقية،[1] فإنَّه لا يتردد في القول إن اكتناه البعد الخفي للشعرية، يبدو أنَّ ينابيعه تفيض من أغوار عميقة في الذات الإنسانية يستحيل النفاذ إليها الآن.[2]

من خلال كتابه *في الشعرية* يتبين أن دراسته تفتش عما يعزز فهمها للشعرية عبر مزيج من شعر قديم وحديث، بل عبر عصور مترجمة وتُنقب في ملحمة جلجامش وفي أشعار الهُذلي، وأبي تمام

[1] كمال أبوديب: في الشعرية، ص:18.

[2] كمال أبوديب: في الشعرية، المرجع السابق، ص:14.

وجبران وشكسبير...الخ مؤكدًا بصراحة العبارة أنَّ فرضيته بشأن (مسافة التوتر) هي خصيصة بنيوية مميزة للشعرية أي أنَّها شرط مطلق،[1] مجيبًا على الإعتراف بأنَّ الشعرية (**مفهوم**) متغير عبر التاريخ بالقول بأنَّها "تتغير مفهوميًا أي على صعيد التصور النقدي لها لا في طبيعة مكوناتها.[2]

الشعرية في التصور الذي يقدمه كما أبوديب وظيفة من وظائف ما يسميه (**الفجوة مسافة التوتر**) وهو مفهوم لا تقتصر فاعليته كما يرى على الشعرية بل لأنَّه أساسي في التجربة الإنسانية بأكملها بيد أنَّه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل لائق للمعاينة أو الرؤية الشعرية بوصفها شيئًا متميزًا عن–وقد يكون نقيضً–التجربة أو الرؤية العادية اليومية.[3]

ومن هنا يؤكد كمال أبوديب أنَّ الفجوة: مسافة التوتر هي في الأساس فضاء "ينشأ من إقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسون نظام الترميز في سياق تكون فيه بينهما علاقات ذات بعدين هما:

1–علاقات تقدم، باعتبارها علاقات طبيعية نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة.

2–علاقات تمتلك خصيصة اللاتجانس واللاطبيعية.

[1] كمال أبوديب: في الشعرية، ص:127.
[2] المرجع نفسه، ص:127.
[3] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص:20.

لقد ركز كمال أبوديب في كتابه على الفجوة:مسافة التوتر ويُظهر من خلالها فضاء تصوري مفهومي يقوم على مبدأ العلاقة التي تضبط عناصره المتناقضة وغير المتجانسة بما يضفي عليها صفة التجانس والوئام في داخل سياق معين، والشعورية هي وظيفة من وظائف الفجوة من حيث هي فضاء للتجربة الإنسانية باتساعها وهكذا تمتلك الفجوة مسافة التوتر قدرة الانتقال من مستوى بحثي إلى أخر فهي أحيانًا فضاء للمكونات الفكرية لدى المبدع أو ما يسميه لوسيان غولدمان–رؤية العالم–وأحيانًا فضاء للمكونات اللغوية في النَّص وفي الوقت نفسه قد تكون فضاء لآليات التلقي لدى القارئ.

تتحول الفجوة:مسافة التوتر من مستوى البحث عن المقومات النصيَّة لشعرية الشعر إلى مستوى التجريد الفلسفي الذي يبحث عن المواجهات الفكرية لشعرية العالم، أي أنَّها بحكم محاولاتها الجمع بين المذاهب والمناهج النقدية المختلفة محكومة بالتحول من خصيصة نصيَّة إلى خصيصة ميتافيزيقية تحت اسم النزوع الشامل عن الشعرية خارج الشعر.[1]

ولعل كمال أبوديب يُريد بذلك أن يوفق بين عدة مناهج ولعل أهمها النقد المتجه إلى القارئ عند إيزر وجماعة النقد استجابة القارئ والنقد المتجه إلى النَّص لدى السيميائين من أمثال لوتمان وريفاتير وجان كوهن والنقد المتجه إلى السياق خاصة لدى غولدمان.[2]

[1] المرجع نفسه، ص:48.

[2] سعيد الغانمي الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث، مجلة نزوى، العدد الثالث.

كما أنَّ كمال أبوديب اهتم بعناوين فرعية يُعيد فيها النَّظر بموضوعات كثيرة، بعد أن اتسعت الشعرية لتشمل كل شيء يقوم على بنية التضاد ولعل كمال أبوديب لم ينتبه إلى أن تضخم الشعرية المفرط سيجعل الفجوة:مسافة التوتر لا توجد في مكان أو عند أحد وبالتالي بنية متعالية ومثل كل بنية ميتافيزيقية فهي غير قابلة للتحديد والوصف أي أنَّه سيجعلها عكس ما أرادها حين افترض في البداية أنَّها خصيصة نصيَّة لاميتافيزيقية.[1]

إنَّ الفجوة التي يتحدث عنها كمال أبوديب ليست ملكة ذاتية يتمتع بها القارئ بل مشاركة القارئ في ردم الفراغات التي تنتج عن تفاعل مستويات القول الشعري، ولا يتم هذا الردم كيفما اتفق، بل استنادًا إلى أعراف وتقاليد تمثلها القارئ قبل ذلك فلدى القارئ خبرة ناتجة عن قراءات سابقة.[2]

ولهذا فإنَّ من يقرأ قصيدة معينة لا يقرأها وفقًا لهواه الذاتي، ورغبته الاعتباطية بل لابد أن يفك شفرتها بما تمكنه قبل ذلك من مفاتيح سابقة اكتسبها من قراءة عدد لا حصر له من النصوص، وهنا تظهر الحاجة إلى إكمال الشعرية بالقراءة أي تطبيق المعلومات النَّظرية من الخطاب المولد عن نصوص فعلية.[3]

قد تكون الشعرية التجسيد الأسمى لخلق الثنائيات الصنية وتنسيق العالم حولها تجربة ولغة ودلالة وصوتًا وإيقاعا، وهذا راجع إلى رؤية **كمال أبوديب** * أنَّ الشعرية حركة استقطابية بمعنى أنَّها فاعلية

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، المرجع السابق، ص:225.

[2] سعيد الغانمي: الشعرية والخطاب الشعري، المرجع السابق

[3] المرجع نفسه.

تنتزع من سديم التجربة واللغة مادة لا متجانسة تفعل فيها عن طريق تنظيمها وترتيبها وتنسيقها حول أقطاب، وتدقيقًا حول قطبين نفصلهما بدور ما أسميته مسافة التوتر*.

وهو هنا يلح على مسألة خلق التوتر، ويحمل اللغة الشعرية وظيفة صنع هذه الفجوة فيقول:"إنَّ وظيفة اللغة الشعرية هي خلق الفجوة:مسافة التوتر بين اللغة وبين الإبداع الفردي، وبين اللغة والكلام، وإعادة وضع اللغة في سياق جديد كلية".[1]

ولعل كمال أبوديب لا يخرج بقوله السابق عما يقوله موكاروفسكي "إنَّ اللغة الشعرية دائمًا تعيد إحياء موقف الإنسان من اللغة، وعلاقة اللغة بالواقع وتحلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلاقة اللغوية وتكشف إمكانات جديدة لاستخدمها"،[2] فعدم استقرار الأورسين على الرؤية جعلت كما أبو ديب يقول ***أنَّ الشعرية مفهوم متغير عبر التاريخ***[3] ويعلل ذلك برأي **لوتمان** الذي يقول "أن كون المشابهة بين النَّص وبين الواقع اللاقي فضيلة، بل شرط للفن شرعها الذوق والنَّظرات الجمالية في القرن التاسع عشر، وأنَّه في المراحل المبكرة كان اللاتشابه أو الفرق بين مجالي العادي والفني، ما جعل الناس يتصورون نصًا من النصوص جماليًا، وأنَّ اللغة من أجل أن تصبح مادة الفن عربت أولاً من مشابهتها لغة الحياة اليومية.[4]

[1] كمال أبوديب: في الشعرية، ص:47.

[2] عبد الله إبراهيم: الشعرية وتباين الرؤية، مجلة الأفلام العراقية، العدد الثاني، 2001م، ص:25-28.

[3] كمال أبوديب: في الشعرية، ص:74.

[4] المرجع نفسه: ص:127.

وفي الأخير لم تكن رؤية كمال أبوديب إلاَّ دراسة اللغة والشعر من خلال الإيقاع والمسافة المفترضة الفاصلة التي شغلته ألا وهي الفجوة:مسافة التوتر وتشير مقدمة كمال أبوديب النَّظرية إلى جمعه بين الشكليين والاجتماعيين من ياكوبسون إلى تودروف وغولدمان ويجمع بين ماركس وهيغل وشستراوس وسوسير لكنَّه فيما يبدو يظل أسير القراءة الشكلية من جانب وأسير اختياره موقفه الانتقائي أيضًا ولكنه يكاد يعمل السياق في مواضع كثيرة.[1]

ولم تزل الرؤية العربيَّة للشعرية عند الاتجاه والمنحنى لم تغادر أحدهما فقد بقيت رؤية العربي إلى الشعرية حلما للخلاص.

***آراء في الشعرية:**

أنَّ مصطلح الشعرية من أكثر المصطلحات النقدية تغييرًا واختلافًا بين النقاد فقد اختلف مفهومه من محاكاة إلى تماثل ومن انزياح إلى تناص ومن هنا تعدد آراء الشعرية بين النقاد.

نازك الملائكة:

نشير إلى أنَّ *الشعر ظاهرة عروضية قبل كل شيء ذلك أنَّه يتناول الشكل الموسيقي للقصيدة وما يتعلق بعدد التفعيلات في الشطر ويعنى بترتيب الأشطر والقوافي وأسلوب استعمال التدوير والزحاف والوتد وغير ذلك مما هو قضايا عروضية بحتة.[2] *فالشعرية عندها تقوم على الوزن، فالوزن هو روح الشعر كما أنَّ وظيفته تظهر في قولها" إنَّ السبب المنطقي في فضيلة الوزن هو أنَّه بطبعه يزيد الصور

[1] كمال أبوديب: جدلية الخفاء والتجلي، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م، في قراءته لنَّص تراسي، ص:168 وما بعدها.
[2] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط05، 1978م، ص:69.

حده، ويعمق المشاعر، ويلهب الأخيلة لا بل أنَّه يعطي الشاعر نفسه خلال عملية النَّظم نشوة تجعله يتدفق بالصورة الحادة، إنَّ الوزن هذه كالسحر تسري في مقاطع العبارات وتكهربها بتيار خفي من الموسيقى الملهمة"[1] فالشاعرة لم تدرك بحسب رأي سعيد الغانمي أنَّ وظيفة الوزن تعمل على مستوى الوسائل البديعية أي أنَّها وسيلة من وسائل التنميط الصوتي التي تمتاز بالتوصيل والاتجاه نحو الصوت أو لحدية المعنى والموضوعية أمَّا الوسائل البيانية التي هي وسائل التنميط الدلالي فتمتاز بالتضليل وتعد المعاني والذاتية وخلق الصور على غير منال والتركيز على محور الانتقاء وقوة الخيال.[2]

وما ورد عن سعيد الغانمي يوافق الصواب إذ ما عرفنا أنَّ أهم صفة للشعر هي التفاعل بين المستويات التحليل.

تسعى **يمنى العيد** إلى مزواجة بين المفاهيم التي يصير فيها القول شعريا وتعتبرها بدورها قوانين وهي: الموسيقى والإنزياح وبين المتغيرات الجديدة في توليد رؤى مختلفة وجديدة طالبًا التراكيب.[3]

ومصطلح القول الشعري عندها يرتبط أكثر بصاحب النَّص الإبداعي الذي يمنح النَّص الشعري فاعلية مميزة، تنصهر فيها التوازع الذاتية، وما يرتبط بها من أبعاد زمانية ومكانية بل أحيانًا إيديولوجية وينتج عن هذا كله صيغ وتعابير متفاوتة في درجات الإيحاء فكلما كان المنتج عميق الرؤيا كانت عباراته بعيدة المراجع ولا يعرفه إلاَّ من أوتي قوة في المنهج ودقة في التحليل وبعد في النظر.[4]

---

[1] المرجع نفسه، ص:255.

[2] سعيد الغانمي: أقنعة النَّص، ص:100.

[3] يمنى العيد: في القول الشعري، الدار البيضاء، المغرب، دار توبقال للنشر، ط1، 1987م، ص:26.

[4] المرجع السابق، ص:09.

فمصطلح الشعرية عندها الغرض منه الوقوف على التي اصطبغت بالنمط الشعري فمنها ما هو عام كالإيقاع والتكرار والتوازي والإنزياح ومنها ما هو خاص كالذي يلتصق بشاعر دون أخر في عصر واحد أو لعصور متفاوتة.[1]

وقد بينت من خلال كتابها "في معرفة النَّص" أنَّه لا تعارض بين النَّظر إلى النَّص ببنية ذات منطق خاص وذات استغلال في أنظمتها وفي علاقاتها وبين النَّظر إلى سيرة كاتبه، وإلى الظروف الاجتماعية التي ساعدت على إنتاجه كما أنَّها تنتقد الشكلانية وخاصته شكلانية بروب[2] وتعبر عن عدم اقتناعها بالأدبية[3] وخاصة فيما يتصل بالقارئ.

يحاول **رشيد يحياوي** أن يرسم صورة لمفهوم الشعرية عند العرب الذي يخالف التصور الغربي له فيقول: *مجموعة المبادئ التي أسست عند العرب تصورهم للنمط الشعري في علاقاتهم الداخلية والخارجية ولا تحصر الشعرية في ذلك العام الذي تحدد بدقة غير متناهية عند الشعريين الأوربين منذ اثارته عند ياكوبسون.[4]

تناول **جرجي زيدان** في كتابه (**تاريخ آداب اللغة العربيَّة**) إلى الاختلاف بين النَّظرة الغربية للشعرية وتأثر النَّظرة الشرقية بالنقدية الغربية فقال ما نصه* أنَّ علم الأدب الذي يعينه الافرنج يقضي إلى الإجادة في فتي المنثور والمنظوم مثل علم الأدب عندهم العرب لكنه يشتمل أيضًا على روح

[1] المرجع نفسه، ص:09.
[2] المرجع نفسه، ص:67.
[3] المرجع نفسه، ص:130.
[4] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، مطبوعات إفريقيا الشرقية، الدار البيضاء، المغرب، ص:125.

انتقادية هي المراد الأصلي من علم الأدب عندهم لا العبارة والأسلوب ..وهذا نادر في أدب العرب يقصد روح الانتقاد لانصراف قرائهم في صدر دولتهم إلى إرضاء الخلفاء أو الأمراء من مدح أو هجاء.[1]

ويتحدث **القدامي** عن القراءة الشعرية ويقول فيها "هي قراءة النَّص من خلال شفرته بناء على معطيات سياقه الفني، والنَّص هنا خلية حية تتحرك من داخلها مندفعة بقوة لا ترد لتكسر كل الحواجز بين النصوص ولذلك فإنَّ القراءة الشعرية تسعى إلى الكشف ما هو باطن النَّص، وتقرأ فيه أبعد مما هو في لفظه الحاضر، وهذا ما يجعلها أقدر على تجلية حقائق التجربة الأدبية وعلى إثراء معطيات اللغة كاكتساب إنساني حضاري قديم.[2]

وجعلت **بشرى صالح** من الشعرية نظرية عندما قالت *الشعرية نظرية الأدب التي تعنى بدراسة القوانين العامة للصوغ الأدبي أو دراسة ما هو متعالٍ وغير متجسد في نصه بعينيه أو مستخلص من تراكم النصوص الأدبية عبر التاريخ.[3]

[1] جرجي زيدان: تاريخ آداب اللغة العربيَّة، مجلد01، الجزء الثاني، دار مكتبة الحياة، بيروت، ص:587.

[2] عبد الله القدامي: الخطيئة والتكفير، ص:15.

[3] بشرى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، علامات في النقد،المجلد10، الجزء الرابع، 2001م، ص:282.

وهي بهذا التعريف تعتمد على ما قاله ياكوبسون وجان كوهن وتودروف الذي ركز على أنَّ الشعرية هي علم الأدب، تهدف إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل وتبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته،[1] وفي هذا المفهوم بعث لشعرية أرسطو كما يقول تودروف.[2]

ويرى –أيضًا– أنَّ البحث في الشعرية داخل النَّص الأدبي استنطاق للخصائص المجردة التي تصنع قراءة الحدث الأدبي،[3] ولا ترى بشرى صالح في هذين المفهومين تعارضًا أو قابلية للإستبدال الواحد بالأخر، بل امتزاجًا في مقاربة النَّص الأدبي،[4] ويبدو أنَّ بشرى صالح قد حددت علاقات الشعرية بعلاقات حضورية وعلاقات غيابية مستندة إلى تقسيم تودروف لهذه العلاقات فقد نص إلى أنَّ العلاقات الغيابية هي علاقات ذات معنى وترميز ذات مظهر دلالي، وأنَّ العلاقات الحضورية هي علاقات تشكيل وبناء ذات مظهر تركيبي[5] ولا يبدو للباحث وغيرهُ اكتمال عناصر هذه النَّظرية التي تحدثت عنها الكاتبة فلم يتفق الباحثون على وضع قانون يحكم بوساطته الشعرية العربيَّة.

قارن صلاح فضل في كتابه *أساليب الشعرية العربيَّة* بين الأسلوبية والشعرية بوصفها علم الأسلوب الشعري ويرى أيضًا أنَّ معظم أدبيات الشعرية قدور في جملتها حول درجات الإيقاع ودرجة التحرية ودرجة الكثافة ودرجة التشتت والتجريد.

[1] بشرى صالح: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث علامات في النقد، مجلد 10، الجزء الرابع، 2001م، ص:282.
[2] تودروف: الشعرية، ترجمة: شكري المبعوث ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء، المغرب، 1987م، ص:23.
[3] المرجع نفسه، ص:24.
[4] المرجع نفسه، ص:23.
[5] بشرى صالح: الشعرية بين الحضور والغياب، مجلة الأفلام، العدد11-12، 1992م، ص:117.

إنَّ القارئ للشعرية يجد اختلافًا شاسعًا بين ما كتبه الغربيون أمثال ياكوبسون في قضايا الشعرية وتودروف في الشعرية وبين ما طرحه كمال أبوديب في الشعرية الذي اتكأ على آراء جون كوهن على الرغم من نفيه ذلك أدونيس في الشعرية العربية فالكاتب الغربي يرى أنَّ للشعرية متغيرات لا يستقر عندها ولذا يحاول أن يجد مخرجًا لهذه الأشكال ويسير خطاه الكاتب الشرقي حديثًا.

ويرى ياكوبسون وتودروف الشعرية من خلال النَّص داخلاً فيه اللغة والنحو من جهة إضافة إلى تحليل بنية النَّص ونقده كما صنع تودروف في كتابه فقد أعاد النَّظر في حركة النقد الجديد والموروث الشكلي ناقدًا ومشككًا ومقومًا وذلك في سيرته النقدية نقد النقد واصفًا ما أسماه (النقد الحواري) بديلاً.[1]

وفي الختام يستخلص أنَّ الشعرية العربية تختلف مفهومًا عما يطرحه الغربي رؤية ومنهجًا تتضح في تباين الأصول المكونة للشعرية فالكاتب الغربي يرى في الشعرية متغيرات لا يستقر عندها وبالتالي

تعترض سبيله ولذا يحاول ما استطاع إيجاد مخرج لهذه الأشكال وربما يترجم كتابيًا العربي ما يكتبه الغربي في قضية تلتقي في العنوان ولكنها تختلف في المضمون على الرغم من حداثتها المعاصرة.

[1] محمد عبد المطلب: مصادر إنتاج الشعرية، مجلة الفصول، م16، العدد الأول، 1997م، ص:49.

خاتمة

نال موضوع الشعرية العربيَّة اهتمامًا بالغًا من طرف الكتاب والنقاد كونه فريد من نوعه من الأصناف الأدبية، ولم يعد مرتبطًا بجنس الشعر وحده فقد اتسعت دلالة المصطلح وعاد به النقاد إلى أصله الأرسطي حيث أصبح يشمل كافة أجناس الأدب وأينما اتجهنا تردد هذا المصطلح سواء تحت مسمى الشعرية أو الأدبية وغيرها.

لقد حاولنا في هذه الدراسة الكشف عن مفهوم الشعرية الذي بات في معنى واحد وهذا وفقًا لتطور مفهوم الشعرية ومن خلال الوقوف على المنهج النقدي في كتاب في الشعرية لكمال أبوديب يمكن استنتاج مجموعة من النتائج:

-يعد كمال أبوديب من النقاد الحداثين وهو من ألمع النقاد والباحثين وأعمقهم تأثيرًا في الدراسات النقدية ولقد أحدث ثورة في النقد العربي وله عشرات الأبحاث وعدة مؤلفات أهمها كتاب في الشعرية لكمال أبوديب.

-بدأنا هذا العمل بذكر أهم أصول ومفاهيم الشعرية الغربية باعتبار أنَّ النقد العربي لم يحاور الشعرية إلاَّ من هذا الباب فأشرنا إلى الشعرية من منظور أفلاطون وروماان جاكوبسون وجان كوهن وتودروف وجيرار جينيت وبعض المقولات تخص الشعرية.

-ظهور مصطلح الشعرية في النقد الغربي الحديث خصوصًا مع المدرسة الشكلانية.

-لقد تعددت مفاهيم الشعرية باعتبارها موضوع ضخم وهي من أكثر المصطلحات النقدية اختلافًا بين النقاد فقد اختلف مفهومه من محاكاة إلى تماثل ومن الانزياح إلى تناص ومن هنا راح النقاد

يجددون مفاهيم الشعرية ومواضيعها والغرض من ذلك مقاربة النَّص الأدبي والوقوف على جمالية الخطاب.

-يعتبر رومان جاكوبسون المنظم الفعلي للشعرية الحديثة وأول من حدد الموضوع الأساسي لها وهو اختلاف الفن اللغوي عن غيره من الفنون الأخرى.

-قدم كمال أبوديب مفهومًا للشعرية اصطلح عليه الفجوة: مسافة التوتر وجمع فيه بين التنظير والتطبيق على نصوص شعرية مختلفة.

-كان حضور الشعرية في الكثير من الممارسات التطبيقية مما لاحظناه في مستوى التنظير وظهر ذلك في مجال شعرية الشعر حيث وقفنا على دراسات متعددة أهمها شعرية النَّص الصوفي وشعرية القراءة لأنَّها ساعدتنا في قراءة نصوص ربما كانت مغيبة في الساحة النقدية.

-إنَّ الشعرية تجسد في النَّص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية أن كل منها يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًا لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات هي حركته المتواجدة مع مكونات أخرى أساسية.

-يقود كمال أبوديب أنَّ لاجدوى في تحديد الشعرية على أساس الوزن والقافية أو الإيقاع الداخلي أو الصورة أو الرؤيا أو الانفعال لأنَّها عناصر جزئية لا شعرية في ذاتها المجردة.

-حمل عنوان الإنزياح في تفكير جان كوهن وقد خصصناه للخوض والتفصيل في الأسس والخلفيات التي قامت عليها نظرية الإنزياح وكذا محاولة رصد علاقة الإنزياح بالشعرية وإيجابيات الأسلوبية وسلبياتها.

هذه أهم النتائج التي توصلنا إليها وخلاصة ما استطعنا الوصول إليه وقد اجتنبا تكرار البعض منها خاصة تلك التي سبق الإشارة إليها في الفصول السابقة ولا تدعي أنَّ هذه النتائج قد أحاطت بكل ما يمكن قوله من خلال هذا العمل كما لا تدعي بأنَّ هذا العمل قد أحاط بجميع جوانب الموضوع لأنَّ هذا الأخير موضوع ضخم، ولكنها محاولة المبتدئ في ميدان البحث ونتمنى أن نكون قد وفقنا إلى بعض ما سعينا إلى تحقيقه ونسأل الله التوفيق والسداد.

قائـــــمة المصادر والمـــــراجع

***قائمة المصادر والمراجع:**

أ-المصادر:

1-ابن طباطبة:عيار الشعر،تحقيق:طه الحاجري ومحمد زغلول سلام،المكتبة التجارية،القاهرة،1965م.

2- امبرتو ايكو:التأويل والتأويل المفرط،ترجمة:ناصر الحلواني، 1996م.

3- أوزوالد ديكرو جان ماري سشايفر:القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان،ترجمة:منذر عياشي المركز الثقافي العربي،ط2، 2007م.

4- تودروف:الشعرية،ترجمة:شكري المبعوث ورجاء بن سلامة،الدار البيضاء،المغرب، 1987م.

5- جان كوهن:بنية اللغة الشعرية،دار توبقال للنشر،الدار البيضاء، 1986م.

6- جون كوهن:النَّظرية الشعرية، ترجمة:أحمد درويش،دار غريب،القاهرة،ط2000،4م.

7-جان ميشال غوفار:تحليل الشعر،ترجمة:محمد حمود،المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، لبنان،ط1 2008م.

8-جون كوين: بناء لغة الشعر، ترجمة:أحمد درويش، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1993م.

9-جون كوهين:النَّظرية الشعرية(اللغة العليا)،ترجمة وتقديم وتعليق:د.أحمد درويش،دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع،القاهرة،د.ط،د.ت،ج2.

10-جيرار جنين جيرار:مدخل لجامع النَّص،ترجمة:عبد الرحمان أيوب،دارالشؤون الثقافية العامة،بغداد دار توبقال للنشر،الدار البيضاء،د.ت،د.ط.

11-رولان بارت:النقد والحقيقة،ترجمة:منذر عياش،مركز الإنماء الحضاري، 1994م.

12- رومان ياكبسون:قضايا الشعرية،ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون،دار توبقال، 1988م.

13- عبد القاهر الجرجاني:أسرار البلاغة،تحقيق: ريتشر،دار المسيرة،بيروت،ط2، 1979م.

ب-قائمة المراجع:

14- إسماعيل شكري:نقد مفهوم الإنزياح،مجلة دراسات مغاربية،العدد11،مؤسسة الملك عبد العزيز آل سعود للدراسات الإسلامية والعلوم الإنسانية الدار البيضاء، 2000م

15- أدونيس:الثابت والمتحول،صدمة الحداثة وسلطة الموروث،ج4.

16- أدونيس:الصوفية والسريالية،دار الساقي،بيروت،ط3، 2006م.

17-أدونيس:الحوار في الكاملة(02).

18-بشير تاوريريت:الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النَّقدية المعاصرة والنَّظريات الشعرية،دراسة في الأصول والمفاهيم،عالم الكتب الحديث،الأردن ط1، 2010م.

19- حامد سالم الرواشد:الشعرية في النقد العربي الحديث (دراسة في النَّظرية والتطبيق)،أطروحة دكتوراه جامعة مؤتة، 2006م.

20-حسين ناظم:مفاهيم الشعرية، الملركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

21-جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء1986م.

22-رشيد يحياوي: الشعرية العربيَّة، مطبوعات إفريقيا الشرقية، الدار البيضاء والمغرب.

23- سامي سويدان:النقد العربي الحديث،والنَّص الأدبي،قضايا وإشكاليات ورهانات في الفكر العربي المعاصر،دار الآداب،بيروت، 2000م.

24- سامي سويدان:جسور الحداثة المعلقة من ظواهر الإبداع في الرواية والشعر والمسرح،دار الآداب بيروت،ط1، 1997م.

25-سامي سويدان:في النَّص الشعري،مقاربات منهجية،دار الآداب،بيروت،ط1، 1999م/ أيضًا مؤلفه:في دلالية القصص وشعرية السرد،دار الآداب،بيروت،ط1، 1991م.

26- سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد:مدخل إلى السيميوطيقا،الجزء الثاني، دار إلياس العصرية.

27-جرجي زيدان:تاريخ آداب اللغة العربيَّة،مجلد01،الجزء الثاني، دار مكتبة الحياة،بيروت،العرب المطبعة تونس،د.ت،دود سلوم: النقد الأدبي،مطبعة الزهراء بغداد،1967م.

28-صلاح فضل:أساليب الشعرية المعاصرة،دار الآداب،بيروت، 1990م.

29- صلاح فضل:البنائية في النقد الأدبي،دار الشؤون الثقافية،بغداد، 1987م.

30-طبانة:دراسات في نقد الأدب العربي،والكلام للمبرّد.

31-طه مصطفى أبو كريشة: النقد العربي التطبيقي بين القديم والحديث،ط1،الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، 1997م.

32-عادل ضاهر:الشعر والوجود،دراسة فلسفية في شعر أدونيس.

33-عبد الكريم محمد حسين: عمود الشعر مواقعه ووظائفه وأبوابه.

34-عز الدين المناصرة:علم الشعريات،دار مجدلاوي،الأردن،ط1، 2007م.

35-كمال أبوديب:جدلية الخفاء والتجلي،دار العلم للملايين،بيروت، 1979م،في قراءته لنَّص تراسي.

36-علي البطل:الصورة في الشعر العربي،دار الأندلس،بيروت،ط1، 1980،أُنظر ظاهرة الجزئية في مقالات في الشعر الجاهلي ليوسف اليوسف.

37-محمد أسبر وبلال جنيدي:الشامل،دار العودة،بيروت،ط1، 1981م.

38-محمد غنيمي هلال:دراسات ونماذج،دار النَّهضة،مصر،القاهرة،د.ت، ص:10.

39-محمد مفتاح: التلقي والتأويل-مقاربة نسقية-المركز الثقافي العربي،المغرب، 2001م،وأيضًا تحليل الخطاب الشعري –إستراتيجية التناص- المركز الثقافي العربي،المغرب، 2005م.

40-محمد مفتاح مفاهيم موسعة لنَّظرية شعرية اللغة-الموسيقى-الحركة،المركز الثقافي العربي،بيروت 2001م،ج1 مبادئ ومسارات.

41-محمد الغربي فلاح: أدونيس تحت المهجر.

42-محمد النويهي:الشعر الجاهلي،الدار القومية،القاهرة،د.ت،العربي فلاح: أدونيس تحت المهجر.

43-مهدي صالح السامرائي:المجاز في البلاغة العربيَّة،دار الدعوة،حماة،ط1، 1974م.

44-الكفراوي: الشعر العربية بين الجمود والتطور.

45-نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر،دار العلم للملايين،بيروت،ط1978،05م.

46-نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل لخطاب.

47-هانز روبرت ياوس(Jauss):جمالية التلقي،اتجاه نشأ في ألمانيا الغربية في أواخر الستينات وتمثلت نقطة انطلاقها في بحوثه،بجامعة كوستانس.

48- يمنى العيد: في القول الشعري،الدار البيضاء،المغرب،دار توبقال للنشر،ط1، 1987م.

ج-المجلات:

49-بشرى صالح:الشعرية بين الحضور والغياب،مجلة الأفلام،العدد11-12، 1992م.

50-بشرى صالح:المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث،علامات في النقد،المجلد10،الجزء الرابع 2001م.

51-سعيد الغانمي:الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث،مجلة نزوى،العدد الثالث.

52- محمد عبد المطلب:مصادر إنتاج الشعرية،مجلة الفصول،م16،العدد الأول، 1997م.

53-عبد الله إبراهيم:الشعرية وتباين الرؤية،مجلة الأفلام العراقية،العدد الثاني، 2001م.

54- عبد القادر الرباعي:الصورة في النقد الأوروبي،وملاحظة المؤلف كثرة الصورة التشبيهية في شعر امرئ القيس بالنسبة إلى الشعراء الإسلاميين والعباسين (مجلة المعرفة السورية،العدد 204، 1979م)

55-يان موكاروفسكي:اللغة المعيارية واللغة الشعرية،في مجلة فصول،المجلد الخامس،العددالأول،القاهرة 1984م.

56-التجديني،نزار:مقال نظرية الإنزياح عند جان كوهن،مجلة دراسات سال،العدد الأول،خريف 1987م.

المراجع بالفرنسية:

57-Gerard dessons.int roduction a la poetique approche des the earie.de la littérature armand.colin 2005.

58- See.Ducvot.and.Todorou.T.Ency.clo Pedic Dictionary.of the Sci.ences of lang vage ondon

59- Jan Mukarousky.Acs.thetic lunction and value as.socil.in :Raman,Se lden (ed) :the theory of critieism.

60-Dziemidok and P-Me Coimmick :an ae sth elics of Roman Ingarden ,Kluwer ,Aca.demic publishers , Ne ther lands,Scc,

الفهرس

الموضوع	الصفحة
البسملة	
شكر وعرفان	
الإهداء	
مقدمة	أ
مدخل:الشعرية كمصطلح ومفهوم	
المفاهيم القديمة للشعرية	07
من منظور آرسطو	07
من منظور أفلاطون	08
المفاهيم الحديثة للشعرية	09
من منظور رومان جاكبسون	09
من منظور جون كوهن	09
من منظور تودوروف نزفيتان	10
من منظور جيرار جنيت	11
مقولات شعرية	13
عند رومان جاكبسون (شعرية التكافؤ والتوازي)	13
عند جان كوهن (شعرية الإنزياح)	14
عند موكاروفسكي (شعرية التفعيل)	15
الفصل الأول:القضايا الشعرية في النقد العربي القديم والحديث	
قضايا الشعرية في النقد العربي القديم	19
الآمدي وعمود الشعر	19
المرزوقي وعمود الشعر	22
القاضي الجرجاني وعمود الشعر	30
قضايا الشعرية في النقد العربي الحديث	33

شعرية الحداثة(لأدونيس)	33
شعرية المراوغة بين الأساليب (لصلاح فضل)	37
شعرية الترابط والتعادل (لسامي سويدان)	40
شعرية المنهاجية (لمحمد مفتاح)	43
الفصل الثاني:	
تجليات شعرية الفجوة مسافة التوتر عند كمال أبو ديب	47
مسافة التوتر عند كمال أبوديب	47
شعرية الإنزياح	47
الوجه الإيجابي لأسلوبية جان كوهن	49
مؤخذات نقدية أسلوبية جان كوهن	50
شعرية الفجوة مسافة التوتر	52
شعرية النَّص الصوفي	56
الشعرية والقراءة	59
الشعرية عند كمال أبو ديب	62
آراء الشعرية	67
خاتمة	73
قائمة المصادر والمراجع	77
الفهرس	