

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية



وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة عبد الحميد بن باديس - مستغانم-
كلية الآداب العربي و الفنون
قسم الأدب العربي



تخصص نقد حديث ومعاصر

مذكرة تخرج لنيل شهادة الماستر موسومة بـ:

الآفاق التنظيرية للشعرية العربية المعاصرة
دراسة تحليلية نقدية

إشراف الدكتور :

بن مصطفى بو بكر

إعداد الطالبة :

بن يوسف خيرة

2019/2018

إهداء

إلى كلِّ محبِّ للعلم والتعلُّم

مقدمة

بسم الله الرحمن الرحيم

الحمد لله الحميد المجيد حمدا يوافي نعمه، وصلى الله على سيّدنا محمّد النّبي الكريم وعلى آله و أصحابه أجمعين.

وبعد :

فلا جرم أنّ سؤال الشّعريّة العربيّة رهان ثقافي و حضاري حيوي شديد الارتباط برهانات الفكر العربي المعاصر التي تواجهها الذات العربيّة إزاء هويّتها و وجودها الحضاري المستقلّ عن مركزية الآخر الغربيّ، هذه المركزية التي تأتي على الحدود و الاختلافات والخصوصيات عامّة لطمسها و تشتيتها عبر نفاذ أنساقها الإيديولوجية المعلنة و المضمرّة إلى صلب المقوّمات و الركائز المشيّدّة عليها هذه الخصوصيات.

إنّ الحديث عن الشّعريّة العربيّة من هذا المنظور، ليس من قبيل الذاتية أو الانحياز الإيديولوجي، بل هو غاية مشروعّة، ينسجم وفقها موقفنا العلمي مع موقفنا الحضاري، فتتخذ عملية إنتاج المعرفة مساراً سليماً و أكثر فاعليّة، و ينتظم جرّاءها ما هو وافد مع ما هو راسخ داخل الثقافة العربيّة، بل إنه لمن الصعوبة بمكان حيازة أكبر قدر من الموضوعية في مثل هذا المجال المنتمي للعلوم الإنسانيّة، دون الأخذ بعين الاعتبار ارتباطاته المعرفية و خصوصيّة الحضارية بجميع أبعادها.

و نحن بصدد اقتحام واقع الشّعريّة العربيّة، فنحن إزاء مفترق معرفي حاسم يستقطب موقعها من شعريّة التراث من جهة، و موقعها من الشّعريّة الغربيّة، التي تُعتبر تبلورا لهذا العلم في صيغته الحديثة، من جهة أخرى، فضلا عن القضايا والمسائل الأدبية الراهنة. و أمام التحديات التي يفرضها الواقع الفكري و العربي، و حساسية الخطاب الذي يتكفل هذا العلم بمقارنته، ألا وهو الخطاب الشعري الذي تلتقي ضمنه كل أبعاد النسق الحضاري لتتفاعل لحظة التلقي، مكسبة إياه طبيعتها التكوينية، أمام هذه التحديات، برزت لنا الإشكالية و جزئياتها الآتية :

ما طبيعة الشّعريّة العربيّة المعاصرة ؟

هل هي متطابقة مع الشعريات الغربية أم أنّ لها منطقتها الخاصّ ؟

هل تستجيب هذه الشعرية لخصائص الشعر العربي الحقيقي من حيث لغته ورؤاه وخصوصيته الثقافية والحضارية؟

كيف كان الوضع النظري و المنهجي للشعرية العربية القديمة؟ وهل مازال بإمكاننا الاستفادة منها؟

كيف يمكننا تجاوز مظاهر قصور الشعرية العربية لبلورة آفاق تنظيرية لشعرية عربية معاصرة تستجيب للخصوصية الثقافية للشعر العربي في أي عصر من العصور؟

ستكون هذه الأسئلة محل بحث و تحليل في بحثنا هذا الذي وسمناه ب«الآفاق التنظيرية للشعرية العربية المعاصرة» ونقصد بالآفاق ما سنستشرفه من تصوّر نظري إنطلاقاً من الجهود التنظيرية في الشعرية العربية قديماً وحديثاً، نراه كفيلاً بتخطي مآزقها وإشكالاتها النظرية والمنهجية.

لقد اقتضت منا طبيعة الموضوع منهجاً تحليلياً نقدياً حاولنا من خلاله تفكيك جزئيات الموضوع لتحليلها ووصفها، وتفسير علاقاتها، ثم تركيبها و نقدها، يحدونا في ذلك إطار نظري، نسعى في ضوئه لبناء أفق تنظيري، لشعرية عربية لا تقف عند ماهو شكلي و ماهو أسلوبى، بل تنفتح على جانب التداول و جانب التأويل، أين ستكون ذات قدرة معرفية تستجيب للخصوصية الثقافية والتداولية للشعر العربي في جميع عصوره.

ولتحقيق هذه الفرضية، أفدنا من مجموعة من الدراسات، على رأسها دراسة يوسف إسكندر في كتابه«هيرمنيوطيقا الشعر العربي، نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعرية» والتي أسس من خلالها لنظرية تأويلية في الشعرية، تتجاوز ما انتهت إليه الشعرية الغربية في اتجاهاتها الشكلية والوظيفية والسيمائية، لتنتفتح على جانب التداول والتأويل، ولكنه لم يعتدّ فيها بخصوصية هذين الجانبين المتبديّة في الخطاب الشعري العربي. كما أفدنا في دعمنا النظري لمقولة الخصوصية في نفس هذين المستويين، أي خصوصية التداول والتأويل في الشعر العربي، من دراسة الباحث قاضي الشيخ الموسومة ب«التأويل بين الممكن واللاممكن في الخطاب الشعري الحديث»، وهي أطروحة دكتوراه تقوم على فرضية أنّ فهم الشعر العربي الحدائى وتأويله يحتمان الربط بين مضمون هذا الشعر و

بواعثه وبين بيئته الفكرية والثقافية والاجتماعية الحاضنة له، مع الأخذ بعين الاعتبار معايير هذه البيئة المتحكمة في عملية الفهم و التأويل.

وسنعرض بحثنا هذا وفق خطة تتكوّن من مدخل وفصلين، يشمل كلّ فصل ثلاثة مباحث، ثم خاتمة نجمل فيها أهمّ النتائج :

عرضنا في مدخل البحث للمصطلحات الآتية: الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، الأسلوبية، نظرية الأدب، البلاغة، البلاغة الجديدة، النقد، علم الجمال. وذلك بهدف تمييز كل مصطلح عن غيره من المصطلحات، ومن ثمّ رسم الحدود المفاهيمية والمعرفية بينها، ومعرفة طبيعة تداخلها.

قسمنا الفصل الأول الذي عنوانه ب« أزمة النقد والشعرية العربيين » إلى ثلاثة مباحث، عالجت في أولها أزمة الخطاب النقدي العربي المعاصر، كونه مرتبط بعلاقة جدلية مع الشعرية، إذ يرفد أحدها الآخر نظريا وإجرائيا. وتناولنا في ثاني هذه المباحث أزمة الشعرية العربية القديمة من خلال عدّة نماذج لنقاد العرب، لنقف على مدى نضجها النظري والمنهجي ، ومحاولين القبض على ما يمكن أن يسندنا معرفيا في إطارنا النظري الجديد. أما ثالث هذه المباحث فقد تطرّقنا فيه لأزمة الشعرية العربية المعاصرة، من خلال فحصنا لأسسها الإبيستيمولوجية ومعطياتها النظرية والمنهجية والنظر في مدى استجابتها لطبيعة الشعر العربي وخصوصيّته الثقافية، من خلال ثلاثة جهود تنظيرية، لكلّ من أدونيس، وكمال أبو ديب، و يوسف إسكندر .

أما الفصل الثاني المعنون ب « الآفاق التنظيرية للشعرية العربية المعاصرة » فقد حاولنا فيه أن نقيم انطلاقا من الفحص النقدي في الفصل الأول، إطارا نظريا خاصا مركبا من تصور نظري لنموذج من الشعرية العربية القديمة مع التصور المنهجي لشعرية إسكندر، توجّهنا في ذلك خلفية إبستيمولوجية خاصة قائمة على أساس قيم الشعر العربي ومعاييره الثقافية والحضارية، فصلّنا ذلك في المباحث الثلاثة التي اقتفينا فيها التقسيم النظري لشعرية إسكندر، المناسب لمداخل الموضوع الذي حدّدناه لهذه الشعرية المراد بلورتها، تطرّقنا في أوّل هذه المباحث لمستوى التداول في الخطاب الشعري كما تتمثّله الذات العربية، وذلك استنادا على تصورات لنقاد غربيين، مع تطعيمها بالمفاهيم التي أقامها

إسكندر، موجهين في ذلك - طبعاً- بالإطار النظري الأنف ذكره، أما المبحث الثاني، فقد عرضنا فيه للمستوى اللساني في الشعر، وذلك من خلال ثلاثة جوانب؛ الجانب العروضي والجانب التركيبي والجانب البلاغي، في حين اشتغلنا في المبحث الثالث على عملية التدليل في الشعر انطلاقاً من مفاهيم يوسف إسكندر مع نقدها وتكييفها والإضافة إليها. أما الخاتمة فقد أجملنا فيها أهم ما استخلصناه من هذه الدراسة.

لقد كان موضوع هذا البحث إقتراحاً من الأستاذ المشرف الذي أبرز لنا أهمية هذا الموضوع و إباحه المعرفي في الساحة النقدية والثقافية عامّة، فأصبح بعد أن تجلّت لنا أهميته الذاتية والموضوعية هاجساً معرفياً وفكرياً سعينا جهداً لإبراز ملامحه والعمل على تحقيق فرضيته، ولم تكن هذه الغاية بالأمر الهين في ظل الوقت المحدد لإنجاز الرسالة.

ولا يسعنا في الختام إلا أن نتقدّم بجزيل الشكر والتقدير والعرفان للأستاذ المشرف الدكتور الفاضل بن مصطفى بوبكر لتجشّمه عناء الإشراف على البحث ورعايته وحرصه الشديد على تقويمه وتصويب أخطائه، إذ لم يأل جهداً في تقديم الإرشادات والتوجيهات العلمية الصارمة، رغم ما بدر منا من قصور، ولم يتوان في تسخير وقته وجهده لدعمنا نفسياً ومعرفياً، وإفادتنا بخبرته العلمية، التي كانت معينا لنا في مسار بحثنا، فله الفضل الأكبر في هذا البحث.

مستغانم

2019/06/27

مدخل

مصطلحات ومفاهيم

سنقف في مدخل البحث على جملة من المصطلحات و المفاهيم التي تدور جميعها في فلك المقاربات الأدبية وهي: الشعرية، الشاعرية، الأسلوبية، نظرية الأدب، البلاغة، البلاغة الجديدة، علم الجمال، النقد.

وهي مصطلحات متاخمة لبعضها البعض، لا بدّ من ضبط حدود مجال كل مصطلح، وموضعته على حدة، لدرك الالتباس والخط بينها ومعرفة طبيعة تداخل مجالاتها.

1- الشعرية La Poétique*

مصطلح "الشعرية" هو المقابل العربي لمصطلح "Poétique" الأجنبي** الذي يعود إيتيمولوجياً إلى الكلمة اليونانية "poitikos"¹ المشتقة من الفعل "poiein" الذي يعني عمل أو صنع، أو ألف²، فالشعر (Poiésis) في دلالاته المعجمية عند اليونان هو الصناعة والتأليف.

وقد تنافست هذه الترجمة إلى جانب العديد من الترجمات الأخرى على أحقية التداول في الخطاب النقدي العربي المعاصر، فقد أحصى النقاد أكثر من ثلاثين مقابلاً لمصطلح "Poétique"³، منها: الشعرية، الشاعرية، الإنشائية، الشعريات، الأدبية، فن النظم، نظرية الأدب... مع شيوع المصطلحات الثلاثة الأولى (الشعرية، الشاعرية، الإنشائية) أكثر من غيرها، و التي سناقشها في جانبها اللغوي لننظر في مدى ملائمتها للمفهوم الإصطلاحي.

*سنتبنى مصطلح الشعرية دون غيره اعتباراً لمعايير الشهرة والتداول الواسع .

**Poétique بالفرنسية و Poetics بالإنجليزية .

¹- Claude-Marie Gattel, Dictionnaire universel de langue Française, Tom second, Paris, 1841, P367.

²- D. Cédât, Dictionnaire Etymologique de la langue Française, l'Académie Française, Paris, édition n°03, 1914, P 463 .

³ - ينظر: يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 1، 2009، ص282.

ترجمة "الشعرية" مشتقة من لفظة " شعر" و لم ترد الكلمة بتاتا في المعاجم العربية القديمة بصيغة النسبة هاته، فما دلالة لفظة "شعر" المعجمية ؟

أ - الشعر لغة*:

جاء في معجم الخليل (ت 170هـ) في مادة " شعر" : « شَعَرْتُ بكذا أَشَعْرُ شِعْرًا (...) مَعْنَاهُ: فَطِنْتُ لَهُ وَ عَلِمْتُ بِهِ. وَ مِنْهُ: لَيْتَ شِعْرِي، أَيِ عِلْمِي وَمَا يُشْعِرُكَ أَيِ مَا يُدْرِيكَ. وَ مِنْهُمْ مَنْ يَقُولُ: شَعَرْتُهُ، أَيِ عَقَلْتُهُ وَفَهَمْتُهُ وَالشَّعْرُ الْقَرِيضُ الْمُحَدَّدُ بِعَلَامَاتٍ لَا يُجَاوِزُهَا، وَ يُسَمَّى شِعْرًا لِأَنَّ الشَّاعِرَ يَفْطِنُ لَهُ بِمَا لَا يَفْطِنُ لَهُ غَيْرُهُ مِنْ مَعَانِيهِ»¹.
تتعدد معاني لفظة "شعر" فتأتي بمعنى: العلم والفتنة والدراية والعقل والفهم، وأطلقت هذه اللفظة على الكلام المنظوم لأن فيه من المعاني و الصور التي شعر بها الشاعر أي علم بها و فطن لها دون غيره.

ومثل هذه المعاني يوردها الأزهري (ت 370 هـ) ، في تهذيب اللغة دون معنى العقل والفهم، ويزيد عليها معنى الإطلاع: « وَيُقَالُ أَشَعَرْتُ بِفُلَانٍ، أَيِ أَطْلَعْتُ عَلَيْهِ، وَأَشَعَرْتُ بِهِ، أَيِ أَطْلَعْتُ عَلَيْهِ »².

أما ابن منظور (ت 711هـ) ، فيجمل في "لسان العرب" جميع المعاني السابقة التي ذكرها الخليل (ت 170هـ)، باستثناء معنى الفهم و كذا ما ذكره الأزهري (ت 370هـ) في معنى الاطلاع، وفي تخصيص لفظة "شعر" بالكلام المنظوم تحديدا يقول « والشَّعْرُ: مَنْظُومُ الْقَوْلِ غَلَبَ عَلَيْهِ لِشَرَفِهِ بِالْوَزْنِ وَالْقَافِيَةِ، وَإِنْ كَانَ كُلُّ عِلْمٍ شِعْرًا مِنْ حَيْثُ غَلَبَ الْفِئَةُ عَلَى الْعِلْمِ الشَّرْعِ وَالْعُودُ عَلَى الْمَنْدَلِ وَالنَّجْمُ عَلَى الثَّرْيَا »³، فعلة تخصيص الكلام المنظوم بلفظة "شعر" حسبه هي شرفه بالوزن والقافية.

* لمادة (شعر) حقلان، الأول مادي يدل على المادة الحسيّة المعروفة (الشَّعْرُ) مع وجود صيغ صرفية أخرى، والثاني معنوي سنعرض له دون الأول.

1 - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج 2 ، تحقيق: عبد الهادي الهنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط 1 ، 2003 ، ص 337 .

2 - أبو منصور محمد بن أحمد الأزهري ، تهذيب اللغة ، ج 1 ، تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، المؤسسة المصرية للتأليف و الترجمة ، ط 5، 1967 ، ص 422 .

3- أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور، لسان العرب، ج 4، تحقيق: عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 1، 1998، ص 473 .

تورد المعاجم السابقة أكثر من معنى للفظـة "شعر" تدور كلها حول معنـي العلم و الفطنة، وقد استُعيرت للكلام المنظوم اعتبارا لما فيه من المعاني التي لا يـفطن لها غير الشاعر، لتنتـقـع دلالة لفظـة "شعر" لهذا المعنى الأخير.

ب- الشعرية اصطلاحا:

يتكوّن مصطلح " شعرية " من جزئين: لفظـة " شعر" واللاحقة " ية " المقابلة للاحقة "ique" الفرنسية التي تدل على نسبة ما سبقها إلى المعرفة العلمية، أي علم الشعر، مثل: سميائية، أسلوبية ...

ومن غير اليسير القبض على مفهوم ثابت لمصطلح الشعرية الممتدّ تاريخيا منذ الحضارة اليونانية القديمة ، أين جعله "أرسطو" عنوانا * لكتابه التنظيري حول الأدب (والذي كان كلّه منظوما في عصره). تناول هذا الكتاب طبيعة العمل الفني ونشأته التي أرجعها إلى مبدأ المحاكاة** الفاصل بين الفن و اللّافن، والمحاكاة لا تعني التقليد الحرفي و « إنّما معناها إيجاد عواطف وأحداث باطنية، كما تفعل الطبيعة سواء بسواء »¹؛ أي محاكاة فعل الطبيعة في نزوعها للخلق والإنتاج.

يتقدم أرسطو في كتابه بمنهج استدلالي (الفنون، فالشعر، فأجناسه، فعناصر هذه الأجناس) ، مستندا إلى الاستقراء في تتبّع العديد من الأعمال الإبداعية، و قد انصب كامل اشتغاله على الجنسين التمثيليين: الملحمة و الدراما بنوعيهما: المأساة و الملهاة***، مستثنياً الشعر الغنائي رغم وجوده في ذلك العصر****، ليخرج في الأخير بمقولات كليّة عن

* مع اختلاف ترجمته إلى اللغة العربية.

** المحاكاة نظرية لأستاذه أفلاطون، قصد بها أن الواقع مجرد محاكاة لعالم المثل الذي خلقه الله كاملا، و بما أن الفنان يحاكي الواقع فإن محاكاته من الدرجة الثانية، في حين خالفه أرسطو فجعل المحاكاة تتّجه للطبيعة مباشرة، ينظر: تعليق إبراهيم حمادة لكتاب أرسطو (فن الشعر)، مكتبة الأنجلو المصرية، دط، دت، ص 61 .

1- عبد الرحمان بدوي، موسوعة الفلسفة ، ج 1 ، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع ، القاهرة ، دط ، 2005، ص114 .

*** لم يصل إلينا الجزء المتعلق بالملهاة الذي رجّح الباحثون ضياعه .

**** فسر "جيرار جنيت" هذا الأمر في كتابه (مدخل إلى جامع النص)، ليعيد مراجعة التقسيم الثلاثي المغالط للأجناس الأدبية المنسوب إلى أرسطو (ملحمي ، درامي ، غنائي) .

هذين الجنسيتين، و جرياً على فلسفته « التي تتوخى البحث دائماً عن الغاية »¹، ربط أرسطو الجنس الدرامي بمفهوم (التطهير) (Catharsis) المتعلق بأثر المحاكاة في الجمهور المتلقي.

ما ابتغاه " أرسطو" من الشعرية إذن هو « نظرية عامة (للفن الشعري) »² مستنبطة من قوانين وصفية داخلية للأدب ومستقلة عن المعارف الأخرى، مردفاً إيها بأحكام تقييمية، و قد ركز اهتمامه على الجانبين: الشكل والمضمون، كما لم يهمل طرفي العملية الإبداعية الشاعر والمتلقي.

ما لبثت شعرية أرسطو أن تراجعت في العصور الوسطى، لتفقد استقلالها بطغيان خطاب آخر عليها هو خطاب البلاغة³، ومع انقضاء هذه العصور ودخول أوروبا عصر النهضة أُعيدَ بعث الشعرية من جديد لتتوالى التعليقات والتأويلات حول كتاب (فن الشعر)، و قد جمد مفسرو أرسطو على مقولاته لتصبح معايير إلزامية لكل نتاج أدبي.

وبظهور الرومانسية التي أبانت عن نصّ مخالف لمألوف المعايير السائدة، ارتبكت الشعرية الكلاسيكية وفقدت « شرعية البحث الأدبي »⁴ في نصوص لم تعد تخضع لمقولاتها التحكيمية، لتؤكد « النظريات الرومانسية تأكيداً حاسماً على استقلالية الأدب وربط الأعمال بفكرة الجميل مثل الترابط المتناغم بين الأجزاء دون أن يكون له نهاية أخرى إلا في ذاته »⁵، واستقلال الأدب بذاته سيكون تمهيدا لجعله موضوعاً لنظرية أو علم خاص به.

1 - أميرة حلمي مطر، فلسفة الجمال، أعلامها ومذاهبها، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، د ط، 1998، ص 70 .

2- Oswald Oucrot , Jean-Marie Schaeffer , Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Edition Seuil , 1995, P 194 .

3 - Ibid , P 195 : ينظر

4 - يوسف اسكندر ، اتجاهات الشعرية الحديثة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط 2، 2008، ص 09 .

5 - David Fontaine, La Poétique, Introduction à la théorie générale des formes littéraires , Natan , Paris , 1993 , P 32 .

سار تيار " الشكلائية " الذي ظهر في القرن العشرين في روسيا ، في هذا الاتجاه الرومانسي ، إذ ألح الشكلائيون على ضرورة إقامة علم مستقل للأدب ، يركّز عليه في ذاته ككيان لغوي مستقلّ عن محيطه الخارجي، مستعينة في ذلك بمقولات اللسانيات.

يُقرّ الشكلائي رومان جاكبسون (R.Jacobson)(1896-1982) في سياق تأكيده لهذا المسعى أنّ « موضوع العلم الأدبيّ ليس هو الأدب و إنّما الأدبية Littéarité، أي ما يجعل من عمل ما عملاً أدبياً»¹، قام هذا الناقد بتحديد موضوع خاص يضمن لعلم الأدب شرعية الوجود والاستقلال، لا يتمثل هذا الموضوع في العمل الأدبي المتحقق بالفعل، وإنما في خصائصه النوعية المجردة الثابتة في لغته التي تجعل منه نصاً ينتمي بالقوة إلى الأدب. اصطلح على هذا الموضوع مصطلح (الأدبية) (La Littéarité)*

ومن هذا المنطلق يؤسس جاكبسون (1896-1982) لنظرية في الشعرية الحديثة، يقول « ويمكن تحديد الشعريّة باعتبارها ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعريّة في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعريّة بالمعنى الواسع للكلمة، بالوظيفة الشعريّة لا في الشعر فحسب حيث تهيم هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، و إنّما تهتم بها أيضاً خارج الشعر حيث تُعطى الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعريّة»². فالشعرية عند جاكبسون علم يسخر آليات الدرس اللساني الحديث في الكشف عن الوظيفة الشعرية التي تحفز الخاصية الأدبية في النصوص، و مدى تفاوت درجات هيمنتها قياساً إلى وظائف أخرى داخل النص شعراً كان أو نثراً.

وأما تودوروف (Todorov)(1939-2017)، فيحدّد موضوع هذا العلم من منظوره، يقول: " ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعريّة، فما نستنتقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، و كلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلاّ تجلياً لبنية محدّدة وعمامة ليس العمل إلاّ إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، ولكلّ ذلك فإنّ هذا

¹ - Roman , Jacobson, huit question de poétique, édition du seuil, 1977,P16 .

*- مصطلح "Littéarité"، مرادف لمصطلح "poéticité"، بدليل ورودهما بالترادف عند مؤسسي هذا العلم في مواضع من مؤلفاتهم، و يترجم كذلك بمصطلح "السمات الشعرية" ، كما يترجم الكثير من الدارسين هذا المصطلح بترجمة "الشعرية"، أي الشعرية بوصفها خطاباً موصوفاً، ينظر: يوسف و غليسي ، إشكالية المصطلح : ص278، 279.

²- رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، تر: محمد الولي و مبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، و بعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرازة الحدث الأدبي، أي الأدبية¹، تقوم الشعرية حسب تودوروف باستقراء الأعمال الأدبية بغية استنباط خصائصها الداخلية المشكلة لبنية مجردة و متعالية هي المكون المولد لنصوص مختلفة تنبثق عنها وتحقق إمكاناتها، وهي ما يطلق عليها مصطلح "الأدبية".

أما الشعرية عند الناقد جون كوهين (1919-1994) (J.Cohen)، فهي "علم موضوعه الشعر"²، يوضح هذا الموضوع بقوله " ذلك النوع من الأدب المسمى قصيدة"³، فأصرا منهجه على " تحليل الأشكال الشعريّة في اللّغة وَحَدَهَا فَقَطْ "⁴. ينحى كوهين نفس المنحى الشكلي للناقدين السابقين، إلا أنه يقصر موضوع شعريته على الشعر فقط؛ أي القصيدة التي لم تعد تتحدّد بالكلام المنظوم، لدخول ما يسمى "قصيدة النثر". ولم تكتف الشعرية بالنموذج اللساني، فانفتحت عل الدرس السيميائي الحديث، إذ نجد تعريفها في " المعجم السيميائي" بأنها "سيميائية الشعر"⁵، وشعرية جوليا كريستفا (J.Kristeva) (1941...)، أحد النظريات الممثلة لهذا الإتجاه و المدعاة بـ "الشعرية السبيلية"⁶.

الشعرية إذن، علم موضوعه الأدبية (Littérarité)، أي الخصائص العامة و المجردة التي ينفرد بها الأدب عن غيره، والتي " تقع موقع اللغة من الكلام عند دي سوسير"⁷، بمعنى علم عام للخطاب الأدبي، فهي تنظير يسعى لعقلنة الظاهرة الإبداعية، باعتمادها نموذجا حديثا وضعيا هو اللسانيات، إلى جانب السيميائيات، موجهة هوية العمل الأدبي، "

¹- تزيطان تودوروف، الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2 1990، ص23.

² - جون كوهين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط4، 2000، ص29.

³ - المرجع نفسه، ص30.

⁴ - نفسه، ص30.

⁵- J.Rey-de bove, Lexique Sémiotique, PUF, Paris, 1979, P115.

⁶ - ينظر يوسف اسكندر، اتجاهات الشعرية الحديثة، ص172.

⁷ - G.Mounin(et autre),Dictionnaire de la linguistique, PUF, Paris , 1974, P205-206.

لأنه القيمة الأدبية بل نحو القيمة التقنية "1، و تحضر هنا شعرية أرسطو الذي انتهج منهجا محايا في تنظيره لقوانين الأدب فاستقرأ أعمالا عديدة ليستنبط منها معايير كلية وثابتة.

يستوعب مجال هذا العلم الأدب شعرا و نثرا، و لكن قد يضيق ليقصر على الشعر فقط ، فيتطابق إذاك المفهوم الإصطلاحي مع الدلالة الحرفية لمصطلح "الشعرية"، تمام التطابق، في حين أن اتساعه إلى ما دون الشعر يوقع المصطلح في إشكال عدم كفايته في كلا الثقافتين، إلا أن التداول قد أثبت حضوره و شهرته الواسعة بالقياس مع الترجمات الأخرى.

1 / 1 - ترجمة مصطلح "poétique" لـ "الشاعرية"

اشتقت ترجمة "شاعرية" من لفظة شاعر، أي الذي يقول الشعر، لتحمل نفس الدلالة اللغوية السابقة لكلمة " شعر" إلا أن إضافتها إلى صيغة النسبة " لا توحى إلا بدلالات الموهبة أو الاستعداد الفطري الذي قد نكتشفه في شخص ما مؤهل لقول الشعر الجيد"2، و هذا ما يوجه دلالة المصطلح نحو الذات المبدعة، أكثر منه إلى الإبداع /النص، وهو ما لا ينفق و مفهوم الشعرية الإصطلاحي.

وقد نجد من يستخدم هذا المصطلح كترجمة لا لمصطلح "poétique" العلم، بل لموضوعه "Littéararité"، أو "Poéticité"، إلى جانب ترجمة "أدبية" وترجمة " السمات الشعرية"3.

2 / 1 - ترجمة مصطلح "Poétique" لـ "الإنشائية"

"الإنشائية" مشتقة من " الإنشاء"، الذي يعود إلى الجذر اللغوي (نشأ)، و الذي ورد في المعاجم العربية بعدة معاني جمعها ابن منظور (ت 711هـ)، في لسان العرب: " نَشَأَ: أَنْشَأَهُ اللهُ: خَلَقَهُ، وَنَشَأَ يَنْشَأُ نَشْأً وَنُشُوءاً وَنَشَاءً وَنَشَاءَةً: حَيِي، وَأَنْشَأَ اللهُ الْخُلُقَ أَي ابْتَدَأَ خَلْقَهُمْ (...). وَنَشَأَ يَنْشَأُ نَشْأً وَنُشُوءاً وَنَشَاءً: رَبَا وَ شَبَّ (...). وَقَالَ شَمْرٌ: نَشَأَ: ارْتَفَعَ، (...).

1 - فرانك نونو، قاموس علوم اللغة، تر: صالح الماجوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص282.

2 - يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح، ص299.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص331.

وَأَنْشَأَ السَّحَابَ يُمَطِّرُ: بدأ (...). وَقُلَانُ يُنْشِئُ الْأَحَادِيثَ أَي يَضَعُهَا (...). وَمِنْ أَيْنَ أَنْشَأَتْ أَي خَرَجَتْ، عن ابن الأعرابي، وَأَنْشَأَ قُلَانٌ أَقْبَلَ (...) أَنْشَأَ إِذَا أَنْشَدَ شِعْرًا أَوْ خَطَبَ خُطْبَةً فَأَحْسَنَ فِيهِمَا¹ يحتمل الفعل نشأ أكثر من معنى: فكما يدل على الخلق والابتداء، يدل على الثبات والارتفاع، وكذا معنى الوضع، إضافة إلى المعاني المتداولة كمعنى الخروج والإقبال وإنشاد شعر أو إلقاء خطبة، مع الإجابة فيها.

يسهل ربط هذه المعاني بالإبداع الأدبي لما يشتركان فيه من دلالات الخلق و الشباب... المرتبطة بالحدث الإبداعي " الذي لا يتقيد بجنس الشعر"²، وحده، خاصة لما ربطه ابن منظور (ت711هـ) بالإجابة في كل من الشعر والخطبة.

ومع أن مفهوم الإنشاء يتجاوز مفهوم الشعر المقيد بالكلام المنظوم ويحتويه، إلا أن دلالاته تستحضر المفهوم المدرسي المقصود به "المداومة على التمرين اللغوي لاكتساب ملكة الأداء التعبيري الملائم للمقاصد"³، وهو ما جعل النقاد ينأون عن استعماله.

2 - الأسلوبية La stylistique

1 / 2 - تعريف الأسلوب Le Style

أ - لغة:

ورد في "أساس البلاغة" تحت مادة (سلب): "سَلَكْتُ أَسْلُوبَ قُلَانٍ: طَرِيقَتَهُ وَكَلَامَهُ عَلَى أَسَالِيبٍ حَسَنَةٍ"⁴ فالأسلوب هو الطريقة الحسنة الخاصة في الكلام.

و جاء في " لسان العرب ": يُقَالُ لِلسَّطْرِ مِنَ النَّخِيلِ أَسْلُوبٌ، وَكُلُّ طَرِيقٍ مُمْتَدٍّ فَهُوَ أَسْلُوبٌ (...). الأَسْلُوبُ الطَّرِيقُ وَالْوَجْهُ وَالْمَذْهَبُ (...). يُقَالُ أَنْتُمْ فِي مَذْهَبِ سُوءٍ (...). يُجْمَعُ

1 - ابن منظور، لسان العرب، (ج1)، ص204-206.

2 - يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح، ص296.

3 - عبد السلام المسدي، الإزدواج و المماثلة في المصطلح النقدي: أنموذج الشعرية والسميائية، المجلة العربية للثقافة، (المنظمة العربية للتربية، و الثقافة و العلوم)، تونس، السنة الثالثة للنشر، العدد 24، مارس 1993، ص37.

4 - الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد (ت538هـ)، أساس البلاغة، ج1، تح: محمد باسل عيون

السود، منشورات دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988، ص468.

أساليب بالضمّ: الفنّ (...)، يُقالُ أَخَذَ فُلَانٌ فِي أسَالِيبٍ من القَوْلِ أي أفانين مِنْهُ"¹، تحيل لفظ أسلوب على معان عدة فهو السطر من النخيل و الطريق الممتد، وهو الطريقة و المذهب المتخذ في أمر ما، و كذا التفنن في الكلام.

تصبُّ معاني كلمة أسلوب في معنى الطريقة والمذهب المتخذ دون غيره، وطريقة التعبير الحسنة.

ب- اصطلاحاً:

لقد استعمل مصطلح " أسلوب " منذ القديم، عند كل من العرب و الغربيين، فهذا "عبد القاهر الجرجاني" (ت 471هـ) يعرفه بأنه: " الضَّرْبُ مِنَ النَّظْمِ وَ الطَّرِيقَةُ فِيهِ"²، وَ قَدْ اكتسب المصطلح مفاهيم عديدة إلى يومنا هذا تختلف باختلاف زاوية النظر التي تركز على أحد عناصر العملية الإبداعية: المؤلف، النص، المتلقي.

فمن ينظر إليه من زاوية المؤلف يعرفه بأنه " وجه للمفوض ، يَنتج عن اختيار أدوات التعبير و تحدده طبيعة التّكلم أو الكاتب و مقاصده..."³، الأسلوب حسب هذا التعريف ضرب من الصياغة اللفظية المنتقاة عناصرها من بين إمكانيات عديدة توفرها اللغة، و يخضع هذا الانتقاء للمقصد و الرؤية التي يصدر عنها المخاطب.

أما الأسلوب من زاوية اللغة نفسها فيعرف بأنه " السمات اللسانية الموسومة، أي التي تنزاح عن المعيار، أو التي تنزاح عن الحالة الحيادية المفروضة سابقاً "⁴، ينحصر الأسلوب من هذا المنظور في النسق اللغوي الداخلي و يتحدد بتلك البنيات المخلة بنظام النسق اللساني القاعدي المتعارف عليه.

1 - ابن منظور، لسان العرب، ج2، ص549.

2 - الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن، دلائل الإعجاز، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص337.

3 - بيير جيرو، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994، ص139.

4 - Oswald Ducrat, Jean-Marie schaeffer , Nouveau Dictionnaire,....,P187.

والأسلوب من وجهة نظر المتلقي، يعرف بأنه " ذلك الإبراز mise en relief الذي يفرض على انتباه القارئ بعض عناصر السلسلة التعبيرية"¹، يجعل هذا التعريف المتلقي طرفا أساسيا في تحديد ماهية الأسلوب الذي تستفز العناصر اللسانية المتميزة سيرورة إدراكه بخروجها عن سير النسق العام.

يمكننا أن نتبنى في الأخير مفهوم جامع للتعريفات السابقة معتبرين الأسلوب اختيارا متفردا خاصا للوسائل التعبيرية - و هو ما يجمع المفهوم اللغوي و الاصطلاحي لمصطلح الأسلوب- مراوغة لنظام اللغة، توجّهها مقاصد المخاطب " لتمارس ضغطا مسلطا على المستقبل"²، بقطعها مسار توقعه و إدراكه.

2/ 2- تعريف الأسلوبية La stylistique *

ظهر مصطلح "أسلوبية" " stylistique"، عند الغرب في القرن العشرين إبان الثورة المعرفية التي أحدثتها اللسانيات في مجال العلوم الإنسانية، و يتكون هذا المصطلح من جزئين: "أسلوب" "style" و "ية" "ique" التي تنسب ما سبقها إلى المعرفة العلمية، ليعني المصطلح حرفيا علم الأسلوب.

عرّف "جين دوبوا" " J.Duboi" (1920- 2015) الأسلوبية في قاموس اللسانيات بأنها "الدراسة العلمية للأسلوب في الأعمال الأدبية"³، فهي حسب علم يتقصى خصوصية الأسلوب في العمل الأدبي لدراسته دراسة موضوعية.

1 - ميكائيل ريفاتيل، معايير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، ط1، 1993، ص5(تعليق المترجم).

2 - عبد السلام المسدي، الأسلوب والأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006، ص64.

*- ما يهمننا هو الأسلوب والأسلوبية الأدبيين كونهما يتقاطعان مع مجال اشتغال الشعرية، و ليس الأسلوبية التعبيرية، أو أسلوبية اللغة كما يطلق عليها، التي تهتم بالوسائل التعبيرية في اللغة بصفة عامة.

3 - Jean Duboi (et autre), Dictionnaire de linguistique, la Rousse, Paris, 1^{er} édition, 1994,p ,448.

وهي في القاموس الموسوعي الجديد محاولة لـ "تحليل الوسائل الأسلوبية المحتملة، المتعلقة بالممارسات الأدبية... مفضلة الأعمال الأدبية - وأصحابها- في تفرداها"1، فهي دراسة متقصية للخصائص الأسلوبية لنص معين أو مجموعة من النصوص في فترة زمنية أو مدرسة معينة، أو أعمال كاتب معين.

وأما الأسلوبية في قاموس اللسانيات لجورج مونا (J.Mounin)(1910-1993) فهي: " فرع من اللسانيات موضوعه دراسة اللغة باعتبارها مجموعة من الخصائص اللسانية ذات الطبيعة الجمالية و التي تميز نسا من النصوص في الأعمال الأدبية"2، الأسلوبية حسب هذا التعريف تنفرع عن اللسانيات، إلا أنها تهتم بـ"الكلام" المقابل لـ"اللغة"، أي اللغة الخاصة ذات المميزات المتفردة و المتسمة بالجمالية المتجلية في نص أدبي ما.

نخلص إلى أن الأسلوبية هي الدراسة العلمية للأسلوب الأدبي المستندة على اللسانيات، والهادفة للكشف عن بنيته الداخلية و كيفية اشتغالها ضمن بنية اللغة الكلية، و كذا آليات تأثيرها على المتلقي، وبهذا ستتداخل الأسلوبية مع الشعرية في مواضع و تختلف عنها في أخرى سنبينها في النقاط الآتية:

1- كلاهما يشغلان على مجال واحد وهو الخطاب الأدبي معتمدين على اللسانيات.

2 - كلاهما يتجاوز المعيارية إلى انتهاج منهج وصفي محايد، يهدفان من خلاله " للملاحظة والتصنيف وتحديد المميزات التي نجدها إما في الأسلوب اللغوي وإما في الوسائل اللغوية المستخدمة في الأدب"3 بصفة عامة.

و الترجمة , P183, Oswald Ducart, Jean-Marie schaeffer, nouveau Dictionnaire....

ليوسف و غليسي

2 - J.mounin (et autre), Dictionnaire de linguistique,P309.

3 رنيه و بليك، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور عالم المعرفة، الكويت، ت، ط، ص367.

3 - لكلّ منهما موضوع مستقل، فالأسلوبية تهتم بمقولة الأسلوب الممثل لعنصر من عناصر الخطاب الأدبي، في حين تهتم الشعرية بالخصائص النوعية للخطاب الأدبي عامة.

4 - تحاول الأسلوبية إبراز الخصائص النوعية لكل نصّ على حدة، فاشتغالها على ما هو فردي متعين يجعلها أدخل في النقد التطبيقي منها إلى التنظير، في حين أن الشعرية تشتغل على مقولات تجريدية عامة ومطلقة، فهي " علم يتجاوز حدود اللُّغة الواحدة لِأَنَّهُ عَالَمِي الْمَجَال "1 شامل لجميع الأعمال الأدبية.

3 - نظرية الأدب La Théorie de la Littérature

نظرية الأدب (La Théorie de la Littérature)، مصطلح غربي ظهر حديثاً مع ازدهار النقد البنيوي في أوروبا، ويعني " مجموعة من الآراء والأفكار القويّة والمتناسقة والعميقة والمترابطة والمستندة إلى نظرية في المعرفة أو فلسفة محدّدة، و التي تهتم بالبحث في نشأة الأدب وطبيعته ووظيفته... في سبيل استنباط و تأصيل مفاهيم عامة تبين حقيقة الأدب وأثاره "2. فهي تأمل منهجي في فن الأدب بغية تنظيم معرفتنا به وتقديم تصورات وتفسيرات عامة حول حقيقة العملية الإبداعية بأطرافها الثلاث: المؤلف والعمل الأدبي والمتلقي.

إن " نظرية الأدب "نظرية عامة لا تختص بعمل إبداعي مفرد، لذا يؤكد جونتان كولر أنه "ليست تقعيداً لمنهجية من التأويل وإنما بوصفها خطاباً يُنجم حالماً نضع موضع التأمل مفاهيمنا حول طبيعة النصوص ومعانيها وعلاقتها بالخطابات الأخرى والممارسات الاجتماعية والدوات الإنسانية "3، فهي تتخذ من النصوص الأدبية مؤسسة، لها بنيتها الخاصة وعلاقتها بغيرها من المؤسسات، وذات حضور وفعالية اجتماعية وإنسانية.

1 - المرجع السابق، مفاهيم نقدية، ص365.

2 - شكري عزيز ماضي، في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص13.

3 - ميجان الرويلي، سعد البازغي، دليل الناقد الادبي، إضاءة لأكثر من سبعين تياراً و مصطلحاً نقدياً معاصراً، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص280.

رغم حداثة المصطلح، إلا أن فعل التنظير في المجال الأدبي ليس وليد القرون المتأخرة، إذ يقترح م.هـ. أبرامس* (1912-2015) (Meyer Howard Abrams) تصنيفاً للنظريات الأدبية، يتم فصل كل صنف منها حسب لحظته التاريخية، و تبعاً لتركيزه على أحد العناصر: المؤلف، المتلقي، العمل، العالم. فالنظريات التي تركز على علاقة العمل بالعالم نظريات محاكاتية، و النظريات المشددة على علاقته بالمتلقي نظريات تداولية، وما انشغل منها بالمؤلف نظريات تعبيرية، في حين أن النظريات الواصفة للعمل في ذاته، نظريات موضوعية¹، و هو الصنف الذي تمثله الشعريات الحديثة، إذ " يوجد من نظريات الأدب بقدر ما يوجد من طرق معرفية للنفاد إلى الأدب"² فمن خصوصيات الشعريات الحديثة هو استنثارها بالعمل الأدبي مجرداً من ارتباطاته التاريخية و غاياته الخارجية، في حين أن مجال النظرية قد يتسع ليشمل الشعرية وغيرها من النظريات.

4-البلاغة La Rhétorique:

نقصد بالبلاغة هنا الترجمة الشائعة لمصطلح "Rhétorique" الأجنبي الذي ظهر عند الإغريق منذ القرن الخامس قبل الميلاد³، ولم يستقر الدارسون العرب على هذه الترجمة، إذ نجد مقابلات أخرى كالخطابة، فن الخطابة، الخطابية... إضافة للتعريب: الريطورية أو الريطوريقا، وقد ترددت أكثر الاستعمالات بين البلاغة و الخطابة.

أ. لغة:

جاء في معجم العين تحت ماد (بلغ): " رجل بُلِّغٌ: بَلِّغٌ، وَقَدْ بَلَغَ بِلَاغَةً وَبَلَغَ الشَّيْءُ، يَبْلُغُ بُلُوغًا، وَأَبْلَغُهُ إِبْلَاغًا، وَبَلَّغْتُهُ تَبْلِيغًا، فِي الرَّسَالَةِ وَنَحْوِهَا، وَفِي كَذَا بِلَاغٌ وَتَبْلِيغٌ، أَيْ كِفَايَةٌ، وَشَيْءٌ بَالِغٌ، أَيْ جَيِّدٌ"⁴. تحمل لفظة "بلاغة" معنيين الكفاية والجودة.

* - كاتب و ناقد أمريكي.

¹ - ينظر: Oswald Ducart, tzvetan todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, paris, 1^{er} ed , 1972,P109.

² -Oswald Ducrat, Jean-Maries schaeffer Nouveau dictionnaire...,P194.

³ - ينظر: رولان بارت، البلاغة القديمة، تر: عبد الكبير الشرفاوي، نشر الفنك للغة العربية، دط، دت، ص23.

⁴ - الخليل بن أحمد الفراهيدي، كتاب العين، ج1، ص161.

وقد أورد ابن منظور (ت 711هـ) معان أخرى لهذه اللفظة، يقول: " بَلَّغَ الشَّيْءُ يَبْلُغُ بُلُوغًا وَ بَلَاغًا: وَصَلَ وَانْتَهَى (...) وَالبَلَاغَةُ الفَصَاحَةُ (...) وَرَجُلٌ بَلِيغٌ وَ بَلُّغٌ وَبَلِّغٌ: حَسَنُ الكَلَامِ فَصِيحُهُ، يَبْلُغُ بِلِسَانِهِ كُنْهَ مَا فِي قَلْبِهِ وَ الْجَمْعُ بُلْغَاءٌ، وَبَلَّغَ بِلَاغَةً: أَي صَارَ بَلِيغًا "1، فالبلاغة هي الوصول والانتهاء إلى الغاية، وتطلق صفتها على الفصيح لقدرته إيصال قصده خالصا.

فلفظة "بلاغة" عدة معان لغوية هي: الكفاية والجودة والوصول والانتهاء، وتطلق صفة البلاغة على الفصيح لكفايته وقدرته إيصال قصده خالصا.

ب - إصطلاحا:

يعتبر تصور أرسطو للبلاغة تصورا مركزيا في الفكر الغربي وقد أفرد لها كتابه "الخطابة"، وعرفها بقوله: " الكَشْفُ عَنِ الطَّرْقِ الْمُمْكِنَةِ لِالإِقْنَاعِ فِي أَي مَوْضُوعٍ كَانَ "2، نرى من خلال هذا التعريف أنها بحث عن الآليات والوسائل المعتمدة في الخطاب الإقناعي والمتمثلة في تقنيات الحجاج، وحدد مجالها بثلاث أجناس خطابية تبعا للمخاطبين: الجنس القضائي و الجنس الاستشاري و الجنس المحلفي.³

إن تحديد أرسطو لمجال البلاغة بهاته الأجناس الثلاثة، هو ما حدا بالدارسين العرب لتبني ترجمة "خطابة" أو " فن الخطابة"، في حين أن أرسطو لم يهتم بفن الخطابة لذاته بقدر ما اهتم بآلياته الحجاجية والتعبيرية المتجهة وجهة تداولية إقناعية. وقد اقترح محمد العمري مصطلح "خطابية"، كترجمة لبلاغة أرسطو المهتمة بالخطاب الإقناعي، قياسا على "شعرية" المهتمة بالخطاب التخيلي⁴.

كان فن الخطابة نموذجا لدرس البلاغة، ولكن مع تغير المشهد الديني في أوروبا على يد المسيحية تراجعت الخطابة لصالح الفن الأدبي، فانحسر بعدها الحجاجي التداولي مقابل تنامي البعد الأسلوبى⁵، الذي انحصر هو الآخر في أغراض تجميلية، فلم تعد البلاغة " فنا

1 - ابن منظور، لسان العرب، ج8، ص 499-500.

2 - أرسطو، الخطابة، تر: عبد الرحمان بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، 1979، ص29.

3 - ينظر: المرجع نفسه، ص 29، 30.

4 - ينظر: محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2012،

ص13.

5 - ينظر: Oswald Ducrot, Gean-Marie schaeffer, nouveau dictionnaire..., P172-173.

للخطاب بل فنا للأسلوب" ¹، لتتداخل بذلك مع مبحث الشعرية. ومع اتخاذها مادة تعليمية، قصرت وظيفتها على التبويب والتصنيف، فأضحت البلاغة تقنيا لعمليات آلية وقوالب لغوية جاهزة لصناعة الصور والأساليب الأدبية الفصيحة قصد الإمتاع.

إنّ البلاغة بهذا المفهوم الأدبي هي ما يقصد عادة بالترجمة العربية "بلاغة" مقابل بلاغة الحجاج الأرسطية المقصودة بترجمة "الخطابة"، فقد اكتسبت البلاغة في السياق الغربي دلالة مزدوجة، فهي من جهة بحث في الخطاب الحجاجي الذي يتغيا الإقناع، ومن جهة أخرى بحث في الصور والأساليب الشعرية التي تتغيا الإمتاع، وقد فرق "رولان بارت" بينهما (R.Barthes)(1980-1915)، فأطلق على الأولى مصطلح "البلاغة القديم" و الثانية "البلاغة الكلاسيكية".

إن ما انتهت إليه البلاغة من اختزال لن يمكنها من الاضطلاع بالبحث الأدبي، لأنه أرحب من أن يُختزل إلى مجموعة صور وأساليب بلاغية تتعامل معها " بوصفها أنماطا معزولة وظواهر مستقلة" ²، في حين ستتجاوز الشعرية الحديثة في دراستها للخطاب الأدبي هذه التجزئية للبحث عن " البناء المشترك للصور المختلفة" ³ بوصفها جواهر أساسية في العمل الأدبي، و ليس إضافة أو تنميق. فالشعرية تتقاطع مع مباحث البلاغة وتتعدّها للبحث في بنيات فنية أوسع، مشكلة لوحدة البناء العضوي في العمل الأدبي.

5 - البلاغة الجديدة La Nouvelle Rhétorique

" البلاغة الجديدة" مفهوم غربي ظهر في ستينات القرن العشرين جرّاء ازدهار علوم اللغة والتواصل التي دفعت الباحثين لإعادة بعث البلاغة التي أصابها الجمود، و تفعيل مبحثها الحجاجي و الأسلوبي بمعارف علمية معاصرة.

اتخذت البلاغة الجديدة ثلاثة توجهات أساسية: توجه حجاجي يمثله "شايم بيرلمان" (Ch.Perlman)، يستلهم بلاغة أرسطو. وتوجه أدبي يستلهم بلاغة المحسنات وتمثله "جماعة مو" (Mu)، وآخر نسقي يجمع بين الاثنين ويمثله " هنري بليت (H.Plett).

¹ - Ibid,P175

² - محمد القاسمي، الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية، موقع: aljabriabeb.net.

³ - جون كوين، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر اللغة العليا، ص 71.

يعتبر الاتجاه الأول البلاغة الجديدة " نظرية عامة للحجاج بكل أشكاله، (الشرعية والسياسية والأخلاقية والجمالية والفلسفية) " ¹ يسير هذا التوجه في نفس مسار بلاغة أرسطو إلا أنه يوسع دائرة اشتغاله ويعدل مفاهيمه ليشمل كل الخطابات الإنسانية - بما فيها الخطاب الأدبي - كونها تشترك جميعا في عنصر الحجاج، وهذا ما يجعل من البلاغة حسب تودوروف " علما عاما للخطابات" ² وستكون الشعرية بذلك جزءا من هذا العلم.

أما الاتجاه الثاني، فتمثله جماعة مو "Mu" التي اهتمت بصور التعبير والأساليب الأدبية، مستندة على نظرية جاكسون في الشعرية، فعملت على " الدفع بالقيمة المجازية إلى أقصى الحدود" ³، في محاولة لتعميمها على جميع الخطابات ، على حساب البعد التداولي، وهو ما أوقعها في الاختزالية.

في حين يمثل الاتجاه الثالث بلاغة عامة تجمع الاتجاهين السابقين، وتنحى منحى سيميائيا، يحددها "روبول" (Reboul) أحد روادها بقوله: "ينتمي إلى البلاغة بالنسبة إلينا كل خطاب يجمع بين الحجاج والأسلوب*، كل خطاب تحضر فيه الوظائف الثلاث: المتعة، والتعليم، والإثارة مجتمعة متعاضدة : كل خطاب يقنع بالمتعة والإثارة مدعمتين بالحجاج" ⁴، تشكل هاته البلاغة منطقة تقاطع بين بلاغة الإقناع وبلاغة الإمتاع، إذ استطاعت باعتمادها الدرس السيميائي أن تتجاوز القطيعة الحادة بين وجهي البلاغة، لتتعدى بذلك مجال اشتغال الشعرية اللسانية ويمكننا أن نقول احتذاءً بما خلص إليه الباحث البلاغي محمد العمري، أن البلاغة: " علم للخطاب الاحتمالي الهادف إلى التأثير أو الإقناع أو هما معا، إيهاما أو تصديقا" ⁵، إذ استطاعت أن تتجاوز المعيارية وتوسع آلياتها الإجرائية، لتصبح بلاغة تحليلية علمية لها مكانتها بين العلوم الإنسانية.

1- Oswald Ducrot, Jean-Marie Schaeffer, Nouveau Dictionnaire, P177.

2 - تودوروف، الشعرية، ص28.

3 - محمد العمري، البلاغة الجديدة بين التخيل والتداول، ص75.

*- يقصد بلاغة بيرمان و جماعة مو.

4 - نقلا عن: محمد العمري، البلاغة الجديدة، ص22.

5 - المرجع نفسه، ص06.

6 - النقد La Critique

يقابل مصطلح "النقد" مصطلح "La Critique" الأجنبي الذي عرفته جميع الثقافات منذ نشأت الأدب نفسه، ما صعب عملية الإحاطة بمفهوم دقيق وموحد لهذا المصطلح.

أ - لغة:

جاء في أساس البلاغة "الزمخشري (538هـ): نَقَدَهُ الثَّمَنَ، وَنَقَدَهُ لَهُ فَأَنْتَقَدَهُ، وَنَقَدَ النُّقَادُ الدَّرَاهِمَ: مَيَّرَ جَيِّدَهَا مِنْ رَدِيئِهَا، وَنَقَدَ جَيِّدٌ وَنُقُودٌ جَيِّدٌ"¹ ، فالنقد متعلق بعملية تمييز النقود ما بين جيد و رديء.

وفي لسان العرب: "النَّقْدُ وَالتَّنْقَادُ تَمْيِيزُ الدَّرَاهِمِ وَإِخْرَاجُ الزَيْفِ مِنْهَا (...) وَنَاقَدْتُ فُلَانًا إِذَا نَاقَشْتُهُ فِي الأَمْرِ"²، فمعنى النقد إفراس جيد للدراهم من رديئها و قد جعله ابن منظور في معنى المناقشة بين شخصين.

ب-إصطلاحا:

عرّف سكاليجير* (scaligir)(1540-1609) في القرن السادس عشر النقد بأنه: " فن الحكم على محاسن الآثار الفكرية و مساوئها"³، فقد حدده بأنه " فن الحكم" أي مهارات ذاتية يستعين بها النقاد في قراءتهم للنص، ليصدر حكما بشأن مواضع جودته أو رداؤها، إن طبيعة هذا النقد عرّضته لاتهام القصور الموضوعي لصدوره عن أحكام ذاتية انطباعية، وأحادية الرؤية واختزالياتها، وعدم استناده إلى طرح نظري منهجي مؤسس موضوعيا، وهذا التعريف لا يختلف عن مفهوم النقد عند العرب القدماء، كما أنه يلتقي مع المعنى اللغوي في الدلالة على تمييز جيد الشعر من رديئه.

1 - الزمخشري، أساس البلاغة، ص297.

2 - ابن منظور، لسان العرب، ص 521-522.

*- مستشرق و فيزيولوجي كلاسيكي فرنسي.

3 - فابريس تومريل، النقد الأدبي، تر: الهادي الجلاوطي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2017، ص25.

أما حديثاً، و قد سائر النقد الانعطافات الكبرى في المعرفة الإنسانية لم يعد يستند إلى أحكام انطباعية، بل أسس لنفسه قاعدة علمية منظمة. يعرف ستانلي هايمان "S.Hyman" (1970-1919) النقد الحديث بأنه: "استعمال منظم للتقنيات غير الأدبية ولضروب المعرفة - غير الأدبية أيضا - في سبيل الحصول على بصيرة نافذة في الأدب"¹، أقر الناقد بأن النقد دراسة منهجية توظف آليات ومفاهيم مؤسّسة علمياً، معتمدة أحد نظريات العلوم مثل: علم الاجتماع وعلم النفس واللسانيات... كخلفية نظرية تنتظم وفقها الممارسة وينسجم بها التحليل، وهذا ما كان يقصده بتقنيات وضروب المعرفة غير الأدبية، أي أصبح معرفة منظمة تتوخى الإحاطة بالجماليات الكامنة في النص الأدبي، و تطوير عملية فهمنا و تذوّقنا له .

فالنقد خطاب حول الأدب يتوجه إلى أعمال أدبية معينة لدراستها واستجلاء مميزاتها الفنية والجمالية الخاصة، والتي يحددها المنظور الفكري والثقافي الذي يصدر عنه النقاد في ممارسته.

إن الشعرية باعتبارها علم للخطاب الأدبي ستوفّر للنقد خلفية نظرية ينتقي منها مفاهيمه الإجرائية في التطبيق، فهي لا تتوجه لدراسة الوقائع الأدبية، بل تهتم بدراسة " الشروط التي جعلت وجود هذه المؤلفات ممكناً"²، وهي بدورها لا تستغني عن النقد، لأنها لم تشكّل مفاهيمها النظرية المجردة إلا بعد استقراء و تحليل النقد لما هو متعين ف" العملية دياليكتيّة: هناك إسهام متبادل بين النظرية و الممارسة"³، لا يمكن لأحدهما الاستغناء عن الآخر بأية حال.

1 - ستانلي هايمان، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، تر: إحسان عباس و محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص09.

2 - تودوروف، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996، ص06.

3 - رينيه ويليك، أوستن وارين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط3، 1987، ص41.

7 - علم الجمال L'esthétique

"علم الجمال" هو الترجمة الشائعة لمصطلح "L'esthétique" الذي ظهر حديثاً في القرن الثامن عشر، والمشتق من كلمة "Aisthesis" اليونانية التي تعني الإدراك الحسي للظواهر الخارجية.¹

1 / 7 - تعريف الجمال

أ. لغة:

جاء في لسان العرب «الجمالُ: مَصْنَدُ الجَمِيلِ، وَالفِعْلُ جَمَلٌ، وَقَوْلُهُ عَزَّ وَجَلَّ، «وَلَكُمْ فِيهَا جَمَالٌ حِينَ تَرِيحُونَ وَحِينَ تَسْرَحُونَ»؛ أي بهاء وحسن. ابن سيده: الجَمَالُ الحُسْنُ يَكُونُ فِي الفِعْلِ وَالخَلْقِ، وَقَدْ جُمِلَ الرَّجُلُ بِالضَّمِّ، جَمَالاً، فَهُوَ جَمِيلٌ وَجَمَالٌ، بِالتَّخْفِيفِ؛ هذه عن اللّحياني²، فالمعنى اللغوي للجمال هو البهاء، والحسن في الخلق والخلق.

ب. اصطلاحاً:

لا يثبت مصطلح الجمال على مفهوم واحد، بل يتعدد بتعدد زاوية النظر، والزمان والمكان الذي ينتزل فيه، وسننتقي له هنا بعضاً من أهم تعريفاته لمناقشتها. جاء في موسوعة لالاند الفلسفية أن الجمال هو: "أحد المفاهيم المعيارية الثلاثة، الأساسية التي يمكن إرجاع الأحكام التقويمية إليها"³، أي أن الجمال معيار قيمي إلى جانب معيارَي الحق و الخير التي نحكم بها على سلوك أو شيء ما. يعرفه الفيلسوف الألماني "كانط" (1724-1804) بأنه: "ما يحقق متعة مباشرة دون تصورات"⁴، يركز كانط في مفهومه للجمال على الجانب الذاتي الذي يعطينا شعوراً بلذة غير حسية، وهذا ما يقصده بقوله "دون تصورات"، أي شعوراً لا يحقق أية منفعة حسية للإنسان، فهو شعور مجرد خالص.

1 - ينظر: ريموند وليمز، الكلمات المفتاحية، تر: نعيمان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007، ص41.

- ابن منظور، لسان العرب، ج12، ص 151.²

3 - موسوعة لالاند الفلسفية، ج1، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت باريس، ط2، 2008، ص132.

4 - روجر سكوتون، الجمال، تر: بدر الدين مصطفى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014، ص42.

و في تعريف مخالف لمنظور كانط، يعرّف الجمال بأنه: " وحدة العلاقات الشكلية التي التي تدركها حواسنا"¹، جعل هذا التعريف الجمال موضوعا خارجيا مستقلا عن الذات، يتصف بوحدة علاقاته الشكلية، مع إدراك الحواس لهذه الوحدة، فهذا التعريف ينحو بالجمال منحى موضوعيا، في حين يجعله كانط أمرا ذاتيا.

يمكننا أن نعتبر من خلال ما مرّ أن الجمال حكم تقييمي على موضوع ما يتسم بوحدة وانسجام علاقاته الشكلية التي تدركها النفس البشرية، فتحقق لها متعة شعورية خالصة بعيدة عن كل منفعة، وهو مفهوم واسع يتجاوز دلالة الحسن التي يفيدها المعنى اللغوي للفظه "الجمال".

2 / 7 - تعريف علم الجمال

ظهر مصطلح "Esthétique"، على يد الفيلسوف "بومغارتن" (Boumgarten) (1762-1714)، سنة 1736²، معرّفا إياه بأنه " علم المعرفة الحسية" تمييزا له عن المعرفة العقلية من جهة والمعرفة العملية (الأخلاقية)، من جهة ثانية، ليستقل بذلك عن الفلسفة، و يشكل فرعا مستقلا يهتم بالتجربة الجمالية³، و قد توالى بعده نظريات مختلفة تحاول التنظير لهذا المجال.

عرف علم الجمال بأنه: " فرع من فروع الفلسفة، هدفها دراسة التصورات الإنسانية عن الجمال من ناحية و الإحساس بها من ناحية ثانية ثم إصدار الأحكام عليها من ناحية ثالثة"⁴، بمعنى أنه يحاول أن يقدم معرفة موضوعية عن طبيعة الإدراك الجمالي عند الإنسان و عملية التذوق و التحسس، وكيفية الاستجابة وإصدار حكم حول الموضوع الجمالي.

1 - هيربرت ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت، ص10.

2 - ينظر: Encyclopedias universalis, corpus7, Ecambrien- France, Edition à Paris, 1985, P287.

3 - مارك جيمينيز، الجمالية المعاصرة، الإتجاهات و الرهانات، تر: كمال بومنير، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012، ص17-18.

4 - ينظر: شاكر عبد الحميد، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوق الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، 2001، ص 19.

وفي تعريف آخر، هو " العلم الذي يدرس انفعالات الإنسان ومشاعره ونشاطاته وعلاقاته الجمالية في ذاته و في إنتاجه، كما في المعطيات المحيطة به، ودون أن يرتبط ذلك مباشرة بوجه استعمال أو منفعة"¹، فهو دراسة موضوعية للتجربة الجمالية كما تفتعل في باطن الإنسان وكما تتجلى في إنتاجه، أي في الإبداع الفني وكذا ارتباطه مع ما يحيط به دون أن ترتبط بغايات نفعية.

فعلم الجمال حسب هذه التعريفات فرع فلسفي مستقل يعنى بالدراسة الموضوعية للتجربة الجمالية تذوقا وإبداعا، وبهذا فهو نظرية في الفن²، تتوخى دراسة الفنون لذاتها بعيدا عن عمّا هو نفعي.

وإذا كان علم الجمال نظرية للفنون، فإنه يشترك مع الشعرية في مجال اشتغالها، وهو فن الأدب، إلا أن الموضوع الخاص بالشعرية هو الخصائص النوعية المجردة للنصوص الأدبية، في حين يشتغل علم الجمال على الحساسية و التذوق الجمالي، لذا فهما متعلقان، لأن منظر الشعرية ينطلق في استنباطه للخصائص الشعرية من تصوره الفلسفي لماهية العمل الفني وطبيعته الجمالية، التي يحددها علم الجمال، وقد كان هذا العلم أحد الروافد الأساسية التي ساهمت في استقلال الشعرية الحديثة بموضوعها، عندما أثار منظر و هذا العلم في الفكر الرومانسي والذي تمخضت عنه أفكار الشكلايين الروس، كما سبق وأشرنا.

1 - مصطفى عبده، المدخل إلى فلسفة الجمال، محاور نقدية وتحليلية وتأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999، ص30.

2 - ينظر: Encyclopedia, universalis, corpus7, P289

الفصل الأول : أزمة النقد والشعرية العربيين

المبحث الأول: أزمة النقد العربي المعاصر.

المبحث الثاني: أزمة الشعرية العربية القديمة.

المبحث الثالث: أزمة الشعرية العربية المعاصرة.

يستدعي الطرح النظري لشعرية عربية معاصرة النظر في الخطاب النقدي العربي الذي تُعَوَّل عليه هذه الشعرية في إمدادها بمفاهيم وتصورات شاملة حول طبيعة الشعر العربي شكلا ومضمونا، ويعوَّل عليها الخطاب النقدي بدوره في توفير نسق مفاهيمي متكامل ورؤية سليمة يستمدّ منها آلياته وإجراءاته المناسبة لخصوصية هذا الشعر الثقافية، وهذا ما يستدعي من جهة أخرى الفحص الإبستمولوجي للأسس المعرفية والمنهجية التي قامت عليها مختلفة المحاولات التأسيسية في الشعرية العربية قديما وحديثا، لذا كان الفصل الأول مراجعة إبستمولوجية للنقد والشعرية العربيين.

المبحث الأول بعنوان " أزمة النقد العربي المعاصر"، نقدم فيه عرضا لأزمة النقد العربي المعاصر، مكامن القصور فيه نظريا ومنهجيا والأسباب الكامنة وراء ذلك. والمبحث الثاني بعنوان "أزمة الشعرية العربية القديمة" سنتقّى فيه طبيعة التنظيرات الشعرية في التراث النقدي العربي ومدى نضجها المعرفي والمنهجي لنشتغل في المبحث الثالث المعنون بـ"أزمة الشعرية العربية المعاصرة" على الشعرية العربية المعاصرة، خلفياتها وأسسها النظرية ومدى نجاحها في استجلاء حقيقة الشعر العربي وتفرد الفني مبنى ومعنى.

المبحث الأول : أزمة النقد العربي المعاصر

يمثل النتاج الإبداعي الشعري أيقونة الموقف الفلسفي والجمالي لكل حضارة من الحضارات، إذ يبطن داخله وعيا أنطولوجيا صنعته سياقات عدة تاريخية وفلسفية ودينية واجتماعية، تشاكلت فيها بينها تشاكلا مُحكما.

يتجلى هذا الوعي في النص الشعري من خلال نسقين اثنين، نسق نصي لغوي يعكس اختيارات الشاعر الجمالية والفنية، ونسق مضمري يعكس تجربته الشعرية¹، وموقفه ورؤاه الإنسانية، ولا يمكننا القبض على حقيقة الظاهرة الشعرية إلا من خلال إدراك جدلية هذين النسقين و تفاعلها معا.

شهد الشعر العربي مع مطلع القرن العشرين تحولات عميقة مسّت النسقين معا (الشكل والمضمون)، وذلك نتيجة تغير الجوّ الفكري والثقافي ودخوله مرحلة جديدة آنذاك، وقد كان لاحتكاك العرب بالغرب الأوروبي واقتنائهم به في محاولتهم استدراك تأخرهم الحضاري عاملا أساسيا في ذلك².

لقد انفتح فريق من الشعراء على الحداثة الإبداعية الغربية متّخذين إياها نموذجا يحتذى في إنتاجهم الإبداعي، ما خلّف " هزة عنيفة في قيم ومعايير التذوق الفني، وأدّت إلى فتح جدل لم ينته لن ينته بسرعة"³، لأن فريقا آخر قابل هذا الوافد الغربي بالرفض والاستنكار، معتبرينه دخيلا يطمس خصوصية الثقافة العربية وإبداعيتها ويميّعها في الآخر، فراحوا يدعون للعودة إلى أصول القصيدة العربية القديمة، والتمسك بها أيّما تمسك. وفي سعي الفريقين لتقديم نموذج لما ينبغي أن يكون عليه الشعر العربي الحديث، لم يكونا كلاهما إلا مقلدين الأول في محاكاته لمعطى أدبي غربي جاهز ومختلف فكريا وحضاريا، والثاني في جموده على نموذج قصيدة انقضى زمن استجابتها للذوق الجمالي العربي الحديث، لأن

1 - ينظر: محمد الديهاجي، في أزمة النقد الأدبي، القدس العربي، 11مارس 2018. www.alquads.co.415.2018

2 - ينظر: سهيل الفتياي، وهم الحداثة، إشكالية الحداثة الشعرية، يوسف الخال نموذجا، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص20.

3 - برهان غليون، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية والإبداع، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006، ص244.

"ديناميكية الإبداع تتنافى مع التقليد، وتتبع مباشرة من القدرة على إطلاق الطاقات الدفينة والكامنة في نظام خيالي- رمزي تابع لكل ثقافة"¹، فالإبداع الحق هو تجربة حية تولد من لحظة استيعاب خصوصية السياق الثقافي وموقعه في السياق الإنساني العام.

فالتجديد مطلب ملحّ، طالما يواكب ويستجيب للحاجات الروحية والفكرية والثقافية المستجدة، ولكن " مهما كانت حجية التجديد، يظل الشعر شعورا عمقه غائر غور تاريخية العلاقة بين صوت الجماعة وتصوراتها، وكنهه قدرة أدائية قوام فاعليها: الشكل والمعنى معا"²، مع الإبقاء على صلته بجذوره التاريخية دون انغلاق أو تفوق نحو الذات من جهة، والانفتاح على المعطى الإنساني دون طمس لهويته من جهة أخرى.

فالشعر العربي الحديث الجدير بالاعتراف هو الشعر الذي تَمَثَّل اللحظة الحضارية بجميع أبعادها، فكانت لغته وموسيقاه وصوره ورؤاه معبرة عن خصوصية وروح الثقافة العربية ووعيتها الفلسفي والجمالي ونظرتها للوجود والعالم، ليكون تحقق القيم الجمالية والفلسفية للنص الشعري لحظة تلقيه تحققا مقبولا ومنسجما ومتناغما مع معايير بيئة المتلقي العربي التاريخية والثقافية والاجتماعية، التي يستقبل في ضوئها النص ويتفاعل معه .

إنّ النقد مؤسسة ثقافية فاعلة فكريا وثقافيا وحضاريا، ترافق الأدب بجميع أشكاله، وشرط فاعليته أن ينطلق من وعي بطبيعة النتاج الأدبي وخصوصيته " ليضمن اتساق إجراءاته ومفاهيمه(...) وإلا فإنه سيبدو عاجزا عن تعليل إجراءاته والوصول إلى أهدافه"³، فكل نص أدبي ينتمي إلى ثقافة معينة يستدعي منهجية نقدية مراعية لطبيعته الجمالية والفنية، لإدراك مدى إبداعيته شكلا ومضمونا؛ أي أن يكون " وعي النقد هو عينه وعي الكتابة"⁴، نقدٌ توجهه قيم جمالية تؤطرها رؤية فلسفية معبرة عن إدراكه للعالم و ليس مجرد "ممارسة تقنية الطابع"⁵، ليكون فعلا خطابا فاعلا في المسار الثقافي والحضاري العام.

1 - برهان غليون، اغتيال العقل، ص 246.

2 - الشيخ قاضي، التأويل بين الممكن واللاممكن في الخطاب الشعري الحديث، (أطروحة دكتوراه)، كلية الأدب والفنون، وهران، الجزائر، صفحة ج من المقدمة.

3 - شكري عزيز ماضي، من إشكالات النقد العربي الجديد، دار ورد الأردنية، عمان، الأردن، ط2، 2008، ص13-14.

4 - الشيخ قاضي، التأويل بين الممكن واللاممكن في الخطاب الشعري الحديث، صفحة ج من المقدمة.

1- صالح فخري، أزمة النقد العربي بين سؤال الخصوصية وعالمية النظرية، الكوفة،(مجلة فصلية محكمة)، السنة2، العدد3، صيف 2013، ص32.

يدعونا هذا الأمر للتساؤل عن طبيعة الخطاب النقدي العربي الحديث و المعاصر، ومدى نجاحه في تحقيق رؤية نقدية منسجمة ثقافياً مع الموقف الحضاري العام، في معاينته للشعر العربي و تقييمه له.

إن الناظر في النقد العربي الحديث يجده متأثراً أشد التأثر بنظيره الغربي الذي أكسب مناهجه النقدية طابعا علميا عن طريق ربطها بالعلوم الإنسانية، فطور نظريات ومناهج نقدية كالمناهج التاريخية والاجتماعي والنفسي، التي أطلق عليها مصطلح " المناهج السياقية"، لأنها "تتعامل مع النص الأدبي من الخارج، فتهتم بمناسبته وظروف نشأته، وتاريخه، والملابس الاجتماعية النفسية وما شاكل ذلك"¹. قام النقاد العرب بتبني هذه المناهج في قرائتهم لنصوص عربية قديمة وحديثة، فبدت تطبيقاتهم - حسب طبيعة هذه المناهج - وسيلة للبرهنة على اعتقادات وأفكار خارجية أكثر منها وسيلة لاستجلاء جماليات النص الأدبي، إن تركيز هذه المناهج على مضمون العمل الأدبي وربطه بمفاهيم نظرية خارجه، يفقد الأدب استقلاليته وجوهره الإبداعي الذي لا يستقيم إلا بتفاعل المضمون مع البنية الفنية للنص.

ومع تغير المشهد النقدي المعاصر في الغرب بفعل الثورة العلمية التي أحدثتها اللسانيات، تجاوز الغربيون هذه المناهج إلى أخرى " نسقية " " تلح على ضرورة تأسيس نقد وصفي محايد يستمد كل مقوماته من اللغة ذاتها وينهمك بمعاينة النص الأدبي بوصفه نسيجا لغويا"²، لتلمس أكبر قدر من الدقة والموضوعية، وصب اهتماماتها على الشكل المادي للنص الأدبي، باعتباره الفاصل الوحيد بين الأدب والأدب، فأسسوا مناهج شكلية من قبيل: المنهج البنيوي والأسلوبي والسيمائي وغيرها.

واستمر النقاد العرب في تلقف كل مستجد غربي، فسارعوا لتبني المناهج الشكلية الواحد تلو الآخر، لتهمش بذلك المقاصد والدلالات والقيم والرؤى الكامنة في النصوص

1 - وليد قصاب، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009، ص 11.

2 - فاضل تامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلحات في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار ميزوبوتيميا، بغداد، العراق، ط1، 2013، ص119.

تحت شعار العلمية، فبدل الانطلاق من النص ذاته لفهمه ومحاورته واستجلاء أسئلته استمر النقاد العرب في إسقاط مفاهيم وإجراءات غريبة جاهزة لا يتلاءم نسقها مع النسق الشعري العربي، ولا تتماثل فلسفتها مع فلسفته، لتفقد العملية النقدية فاعليتها ودورها المنوط بها كمؤسسة ثقافية وحضارية .

وبظهور نظريات القراءة والتلقي في الغرب التي نقلت السلطة من النص إلى القارئ، ختم الكثير من النقاد العرب أعمالاً نقدية بطابع هذه النظريات المستجدة، ولكن رغم حداثتها في الساحة النقدية العربية، نجد أن " أغلب القراءات النقدية الجديدة ذات طبيعة سيميولوجية وبنوية وتحتكم إلى البنية الألسنية والبلاغية أساساً، وهي قلما تعنى ببقية العناصر والعوامل التي تسبق النص أو تليه، ولهذا فهي تعكس هيمنة سلطة النص"¹، وقد جنت هذه الهيمنة كثيراً على الشعر العربي من خلال تركيزها على الشكل والتعبير الشعري والتغاضي عن المضامين أياً كانت طبيعتها وكذا إغفال الجانب القيمي.

لم يستطع النقد العربي الحديث والمعاصر الفكاك من التبعية لنظيره الغربي، فملخص مساره تقليد وملازمة تامة للنموذج الغربي ملازمة انبهار وتسليم²، في محاولتهم الحرص على تحقيق الجودة والعلمية، وهو ما يدل عليه الاستبدال والانتقال المستمر بين مختلف المناهج التي ينتجها الفكر الغربي، فالممارسات النقدية العربية لا تسير " في شكل حركة خطية مبنية على تراكم التحولات والمنجزات، بل تمثل مساراً مليئاً بالتصدعات والإنقطاعات"³ وهو ما يكشف غياب الرؤية النقدية المتماسكة فلسفياً، وافتقار الوعي الجمالي، ما أدى إلى إغفال جمالية الشعر العربي وتغييب خصوصيته الثقافية. حالة الإرتباك الشديدة التي وصل إليها النقد العربي جعلت النقاد ينددون بالفوضى

1 - فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص 56.

2 - ينظر: سيد بحراوي، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993، ص 105. وعبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998، الفصل الأول.

3 - محمد لطفي اليوسفي، المناهات والتلاشي في النقد والشعر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 13.

المنهجية، واغتراب النقد عن حركة الإبداع الأدبي، ليقدموا مقترحات بديلة تعيد للنقد العربي فاعليته واستقلاليته ومساره السليم.

يُرجع كثير من النقاد أسباب الأزمة إلى سياق أعم؛ هو " غياب مشروع ثقافي حضاري خاص بالعرب المعاصرين"¹؛ أي أن ضعف المؤسسات الثقافية والسياسية والدينية والاجتماعية... المتعاقبة فيما بينها يوهن بالضرورة مؤسسة النقد، فالتبعية لا تقتصر على ما هو أدبي ونقدي بل تعود لتبعية الفكر العربي ذاته، ولكن الأمر لا يدعو للاستكانة والاستسلام للواقع لحين نهضة هذا الفكر، فالخطاب النقدي موكل إليه تهيئة الوعي والكشف عن مكامن القوة والضعف، وصقل الخبرة الفنية التي تمثل وترا حساسا في منظوم الفكر والثقافة عامة.

ولتحقيق مسعى الخروج من الأزمة، كان لزاما الانطلاق من مقولة " الخصوصية" التي تعني " الاختلاف النسبي القائم على جملة سمات ثقافية نتجت عن تراكمات تاريخية وتفاعلات بيئية ومجتمعية بالإضافة إلى اجتهادات فكرية وإبداعية على مستوى الأفراد"²، وهذا ما يستدعي التسليم بها في أي معرفة محددة بزمان ومكان معين وتنتمي إلى مجال العلوم الإنسانية، فهي " في دلالتها الأساسية امتداد لمفهوم الهوية"³، ولكن رغم هذا نجد خطابا مضادا لهذا المسعى يتهم مقولة الخصوصية بالوهم الإيديولوجي ويدعو للمساهمة الفاعلة في النظرية النقدية بدعوى علميتها وعالميتها⁴.

يقرّ "تيري إيغلتون" (T.Eagleton)(1943-...) في كتابه "نظرية الأدب" أن كل نظرية " مرتبطة بالقناعات السياسية والقيم الإيديولوجية على نحو لا يقبل الانفصال"⁵، ويؤكد الناقد " هلس ميلر" في سياق آخر " على الرغم من أن النظرية قد تبدو موضوعية

1 - صالح فخري، أزمة النقد العربي بين سؤال الخصوصية وعالمية النظرية، ص33.

2 - سعد البازغي، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2004، 1، ص 45.

3 - المرجع نفسه، ص 46

4 - ينظر: جابر عصفور، النقد الأدبي والهوية الثقافية، كتاب دبي الثقافية، فبراير، 2009، دبي، ص188.

5 - تيري إيغلتون، نظرية الأدب، تر: ثائر ديب، دراسات نقدية عالمية، دمشق، دط، 1995، ص 356.

وعالمية مثل أي اختراع تقني ، فإنها في حقيقة الأمر تنمو في مكان وزمان وثقافة ولغة محددة، وتبقي مربوطة إلى ذلك المكان واللغة"¹، إن هذين الناقدين وغيرهم من النقاد الغربيين يعترفون بخصوصية النظرية الأدبية والنقدية وحتمية التباسها بالأنساق الإيديولوجية " كونها نتاج وعي إنساني لجماعة معينة"²، فكيف بالمقلدين يؤمنون بعكس ذلك؟ فهذا دحض لقناعاتهم المؤمنة بعالمية النظرية والتمهمة لدعاة الخصوصية، لتكون هذه القناعة - عكس ما تدعي - المكرّس الأول للتبعية والاستسلام لمركزية الآخر الغربي. إن الدعوة إلى الخصوصية لا تعني رفض المثاقفة والانغلاق على الذات أو ادعاء تفوقها وقديستها، فالخصوصية " أمر لا يتعارض ولا يتنافى مع الانتماء للحركة النقدية العالمية بل يؤدي أو يجب أن يؤدي إلى إغنائها"³ ، وذلك من خلال التواصل مع النظريات والمناهج النقدية الوافدة بوعي نقدي وإبستيمولوجي مدرك لبنيتها الفكرية، من أجل التحكم بمفاهيمها وآلياتها الإجرائية " شريطة ألا تتحول هذه المعرفة - لا إلى رؤية بحد ذاتها - بل إلى أدوات وعناصر فاعلة في مخططاتها وفي تعميق رؤيتنا الخاصة لأنساق ثقافتنا المعاصرة"⁴، تحاشيا لذوبان هذه الثقافة في الآخر، وتحقيقا لهويتها " بما يبقيا على صلة مستمرة مع الماضي والتراث ويجعل لها جذورا عميقة وقوية في التاريخ"⁵، وسنجد في ضوء هذه التصورات عدة محاولات لنقاد معاصرين حاولوا تأسيس نظرية نقدية عربية، لعل أبرزها محاولة الناقد "عبد العزيز حمودة" الذي حاول في ثلاثيته* تأصيل نظرية عربية نقدية من خلال ربطه بين أواصر التراث النقدي العربي القديم و النقد الغربي الحديث.

1 - نقلا عن : سعد البازغي، استقبال الآخر، ص 17.

2 - محمد فكري الجزار، سيميوطيقا التشبيه، من البلاغة إلى الشعرية، نفرو للنشر والتوزيع، الجيزة، مصر، ط1، ص46.

3 - شكري عزيز ماضي، من إشكاليات النقد العربي الحديث، ص 30.

4 - المرجع السابق، ص 180.

5 - برهان غليون، اغتيال العقل، ص 283.

* المرايا المحدبة من البنيوية إلى التفكيك/ المرايا المقعرة، نحو نظرية نقدية عربية/ الخروج من التيه.

ولكن رغم الوعي بالأزمة و" محاولة الناقد العربي الخروج بموازنة مقبولة بين عوامل الاكتساب والتأثر الخارجي المتمثلة في الاتجاهات والمناهج القرائية الجديدة، وبين موروثنا النقدي وحاجاتنا الثقافية، فقد ظلت كفة عوامل التأثر الخارجية هي الراجحة على -الأغلب- وكانت القراءات النقدية الحديثة صدى للاتجاهات الأساسية السائدة في النقد الأوروبي والأمريكي"¹، وهذا ما نلنيه في الساحة النقدية العربية المعاصرة في مجالي نقد الشعر والنثر الأدبي بأنواعه على السواء.

لن يتلخص النقد العربي من ارتبائه ويكتسب " مصداقية إلا حين تكون أسئلته منبثقة من طبيعة ثقافتنا وأدبنا، فحين نتلقى أسئلة التجديد من خارج مجالنا الثقافي فإننا نؤجل أسئلتنا الحقيقية وننصرف إلى أسئلة غيرنا ولذلك تكون جهودنا في غير محلها"²، وهنا ممكن الأزمة وخطورتها، التي تعود إلى غياب رؤية فلسفية واضحة يصدر عنها الناقد في ممارسته، والتي تحدد له المفاهيم والإجراءات المنسجمة مع طبيعة النصوص الأدبية و"صفاتها النوعية ومنطقها الخاص، ومنطق مرحلتها التاريخية"³، كما تحدد من جهة أخرى صلته بالتراث النقدي العربي وتفاعله مع المنجز النقدي العالمي.

إنّ تصويب مسار الخطاب النقدي العربي يقتضي الانطلاق من النص الشعري العربي ذاته، لمحاورته وتقييمه وبيان مشكلاته، والتأكيد على خصوصيته التي تتجلى في تفاعل الشكل مع المضمون؛ أي أن « يوازن بين "سلطة النص"، وبقية السلطات»⁴ في ضوء رؤية فلسفية وإطار نظري أصيل، ومتكامل، يضبط تفاعله مع التراث من جهة، وعملية استفادته من المناهج والمفاهيم والإجراءات الخاصة بالمنجز النقدي العربي، دون الوقوع في شرك فكره الذي لا يمتّ بصلة للفكر العربي من جهة أخرى، ليعكس القيم الجمالية والفكرية الصحيحة ويستعيد دوره الفعال في النسق الثقافي العربي.

1 - فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص54.

2 - علي خذري، سرديات الخطاب النقدي في الشعرية العربية، دار فضاء، عمان، الأردن، ط1، 2016، ص 07.

3 - شكري عزيز ماضي، من إشكاليات الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 40.

4 - فاضل ثامر، اللغة الثانية، ص62.

إنّ الشعر العربي الحقيقي بالاعتراف، والذي يمثل بجدارة روح الثقافة العربية الأصيلة وهويتها، هو الشعر الذي يرسم بلغته وصوره وموسيقاه رؤى ومعاني وقيم وتقلّبات هذه الثقافة، يجسد موقفها من الوجود والإنسان والعالم ويحفظ لها مكانتها في الإرث الإنساني العام، ولكن من غير اليسير في زماننا هذا أن نلفي شعرا على قدر هذا الاعتراف، فكثير منه مسلوب القيم، مشنّت الهوية، مهزور الإبداعية شكلا ومضمونا، لأسباب ذكرنا أهمها سابقا، ولقد كان للنقد العربي الحديث أن يضطلع بمهمة تقييم وتقويم أزمة الشعر العربي، إلا أنه هو الآخر يعاني نفس أزمة الاستلاب والاعتراب التي لن يتخلص منها إلا بموازنته بين ماضيه وحاضره من جهة، وبين واقعه وفكر الآخر الغربي من جهة أخرى.

إن الأزمة التي تمس النقد تمس لا محال الشعرية، لأنها تستمد منه معطيات حول طبيعة الإنتاج الشعري، لتبني نسقا نظريا واصفا ومفسرا للعملية الإبداعية، لتكون هي بدورها من جهة أخرى مصدرا نظريا يمتح منه النقاد آلياتهم وإجراءاتهم النقدية.

فما العوائق والإشكالات التي تعاني منها شعريتنا العربية ؟ و ما سبل اجتناب ذلك؟

المبحث الثاني: أزمة الشعرية العربية القديمة

إنّ حديثنا عن " الأزمة " في التراث النقدي العربي القديم لا يُرادُ منه الانتقاص أو الحكم على هذا التراث بالتخلف المعرفي والمنهجي ، بل نحن ننظر إليه على أنّه يُمثل الذات العربيّة في بداية مسارها الذي لا زال متواصلاً إلى اليوم ، حاملاً معه تراكمات معرفيّة لا يُمكن فصل بعضها عن بعض. ولأنّ وعي الذات بحاضرها هو وعيها بماضيها كان لابدّ من مراجعة البدايات الأولى لهاته التراكُمات، فعُنيّا في هذا المبحث بالبحث في طبيعة الشّعريّة العربية القديمة، منجزاتها وإشكالاتها.

إنّ البحث عن " الشعرية " في التراث النقدي العربي القديم ليس من قبيل التقويل أو الإسقاط المتعسّف لمفاهيم حديثة على هذا التراث، فرغم أنّ تراثنا النقدي لم يعرف مصطلح "الشّعريّة" بصيغة المصدر كخطاب واصف، أي علم للخطاب الشّعري، إلّا أنّ هذا لا يعني أنّ النقاد القدامى لم يُنظروا لقوانين الإبداع الشّعري ويستنبطوا خصائصه الكليّة، كيف لا وهم أمة الشّعْر، وقد عبّروا عن ذلك بمفردات مختلفة من قبيل: علم الشّعْر، الصنّاعة الشّعريّة، وغيرها¹، وهي تنظيرات لا يمكن مساءلتها بغير ما تحمله من خصوصيات المرحلة القديمة بتاريخيتها ووعيتها التّقافي والفكري والحضاري. فكيف تعامل الوعي النقديّ العربيّ القديم مع الشّعريّة؟ وبم حدّدوا أدبية الشّعْر؟ وهل كانت تنظيراتهم على مستوى من النّضج الموضوعي والشّمولية والوضوح المنهجي؟

بدايةً لا بدّ أن ننطلق من مسلّمة وحدة تراث الحضارة العربيّة الإسلاميّة القديمة ، فهو كلّ متكامل لا يمكن أن نفصل مجالاً ما عن غيره من المجالات ، لأنّها مترابطة فيما بينها بعلاقات عضويّة متينة مركزها الوحي الإلهي، فقد أحلّ الدّين الإسلامي نمطاً جديداً من التّفكير، وأقام رؤية فلسفية مغايرة لما كان عليه العرب من قبل، إذ أصبح القرآن الكريم هو عماد حياتهم الذي بنوا عليه الحضارة الإسلاميّة وفرضوا وجودها، فانصبّ كلّ اهتمامهم على النصّ القرآني، منشئين حوله علومًا شتى لتفسيره، واستنباط أحكامه، وبحث سرّ إعجازه اللّغوي والبلاغي، وأصبحت كلّ " المعارف التي تهتم باللّغة تشكل موضوع عناية

1 - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشّعْر، دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط5، 1995، ص19،91.

ملحوظةٍ وتضطلع بمهمة حاسمة، هي مهمّة إعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم الأصلية¹؛ أي العلوم التي "تنظّم المعارف الدينيّة"² فقيام علوم المسلمين وتفكيرهم ومناهجهم إنّما كان مصدره القرآن الكريم، ولهذا اعتبرت الحضارة العربيّة الإسلامية "حضارة نصّ" عليه بُنيت وبه قويت وتوسّعت.³

والشعر العربي - والجاهلي منه تحديدًا - بصفته مكنن فصاحة العرب ومنتهى بلاغتهم ومصدر معرفتهم، لقي اهتمامًا واسعًا من قبل العلماء الذين اتّخذوه متنا أساسيًا لصياغة العلوم والمعارف. ومنه فإنّ فهمنا لعملية تأسيس النظرية الشعرية عند العرب موقوف بإدراك سيرورة تفكيرهم حول النصّ القرآني وبحوثهم في علوم العربيّة؛ أي أنّ تنظيراتهم موصولة بخلفيات فكرية ودينيّة، وكذا مرجعيات مذهبية لا يمكننا فصلها عنها.

1. الشعرية عند الفلاسفة المسلمين :

لا بدّ لنا قبل الخوض في الشعرية عند النقاد، أن نخرج على الفلاسفة المسلمين، فقد كان لهم "أراء في الشعر قد تتكامل إلى مستوى تشكيل نظرية، وقد تمّ لهم وضع أصول هذه النظرية عندما كانوا بصدد وضع شروح لفلسفة أرسطو طاليس ومنطقه الخاص"⁴، إضافة إلى أنّنا سنجد صدّى لتراجمهم وأفكارهم في طروحات النقاد وخاصة المتأخرين كحازم القرطاجي (ت684هـ). لذا سنقف عند أراء كل من ابن سينا (ت428هـ) والفارابي (ت339هـ)، وابن رشد (ت595هـ) الذين جاءت تعريفاتهم لطبيعة الشعر متجانسة " في

1- جمال الدّين بن شيخ، الشعرية العربيّة، تر: مبارك حنون ومحمد الولي ومحمد أوراغ، دارتوبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008، ص7.

2- المرجع نفسه، ص7.

3- ينظر: نصر حامد أبو زيد، مفهوم النص، دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط1، 1990، ص9.

4- الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر، 1984، ص1.

إحاحها جميعاً على خاصيتي (التخييل والمحاكاة) وهو تجانس في غاية الأهمية لأنه يتجاوز العبارة إلى الرؤية¹ و ليس مجرد النقل و الترجمة عن الوافد اليوناني.

لقد بحث الفلاسفة المسلمون في حقيقة الشعر ضمن مباحث المنطق، و ذلك لإقرارهم بأن " الشعر يحمل معرفة للمتلقّي، غير أنهم أدركوا تمايز الشعر عن غيره من أساليب الخطاب المعرفي ومرجع ذلك إلى خاصية الشعر الأساسية التي هي التخييل²، و"التخييل" لديهم هو جوهر الشعر دون غيره من العناصر الأخرى، فهذا ابن سينا (ت428هـ) يعرف الشعر بقوله: " الشعر كلام مخيل ، مؤلف من أقوال ذوات إيقاعات متفكّة متساوية، متكرّرة على وزنها، متشابهة حروف الخواتيم. في "الكلام" جنس أول للشعر، يعمّه وغيره مثل الخطابة والجدل وسائر ما يشبهها، وقولنا " من ألفاظ مختلفة "، فصل بينه وبين الأقاويل العرفانية التصديقية التصويرية، على ما عرفت في صناعة أخرى...."³. ، فما يميز الكلام الشعري هو خاصية التخييل مضافاً إليه الإيقاع بأشكاله. و"التخييل" تحديداً هو الذي يميّز الشعر عن الأقاويل التصديقية أي البرهان، فالكلام المخيل هو "الكلام الذي تدعن له النفس فتنبسط عن أمور وتنقبض عن أمور من غير روية وفكرٍ واختيار. و بالجملة تنفعل له انفعالا نفسانياً غير فكريّ سواء كان القول مصدقاً أو غير مصدق"⁴، فالتخييل متعلّق أساساً بتأثير الشعر في المتلقّي، ونوعية هذا التأثير هي التي تجعل الشعر متبايناً عن الخطابات الأخرى التي " توقع لدى المتلقي يقيناً أو ظناً أو إقناعاً أو مغالطة"⁵. فاليقين يحقّقه البرهان والظن يحدثه الجدل، والإقناع تحدثه الخطابة، في حين توقع السفسة المغالطة، ليختص الشعر بالتخييل .

وإذا كان التخييل وظيفة للشعر، فإنّ وسيلته "المحاكاة"، وهي مبدأ قارّ في مفهوم الشعر لدى الفلاسفة المسلمين الذين أخذوه عن أرسطو، يقول الفارابي (339هـ) في تحديده للشعر: " (...)والأقاويل منها ما هي جازمة، ومنها ما هي غير جازمة، والجازمة: منها ما هي صادقة، ومنها ما هي كاذبة، والكاذبة: منها ما يوقع في ذهن السامعين الشيء المعبر

1 - محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، الفلاسفة والمفكرون العرب ما أنجروه وما هفوا إليه ، الدار العربية للكتاب، طرابلس، ليبيا، 1992، ص131.

2 - الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ، ص23.

3 - ابن سينا، جوامع علم الموسيقى، تح: زكريا يوسف ، الإدارة العامة للثقافة ، القاهرة، 1950، ص25.

4 - ابن سينا، الشفاء، نقلاً عن: عبد الرحمن بدوي، فنّ الشعر، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، دط، 1953، ص161.

5 - الأخضر الجمعي ، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين ، ص20.

عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء - وهذه هي الأفاويل الشعرية"¹، فالشعر - حسبه - قول جازم كاذب محاكي لأمر ما، وصفة الكذب لا تعني مناقضته للحقيقة الخارجية أو تزيينها، وإنما هو "كذبٌ بالنسبة للبرهان لأنه لا يُقدّم الحقيقة في وجودها الحق، بل يُقدّم مثيلها، شبيهها، أي يُقدّم مقابل الحقيقة الصوريّ والحسيّ"²، وهذا عينه فهم أرسطو للمحاكاة التي جعلها محور نظريته في الشعر .

ولا يشدّ ابن رشد (ت595هـ) عن رؤية سابقه في اعتبار " التّخيل " ركنا جوهرياً في الشعر دون غيره من الأركان، يقول: "الأفاويل الشعرية هي الأفاويل المخيلة"³، فردّ الفلاسفة المسلمين للشعر إلى "التخيل" نابع من فهمهم لطبيعة النفس البشرية المجبولة على المحاكاة والتنظيم والإيقاع، "و لما كانت هذه الخصائص تشكّل حقيقة الشعر ومركوزة في الطبع صار لزاماً الإقرار بأنّ الشعر غريزي النشأة"⁴. أي طبع قارّ في صميم النفس البشرية .

من المعلوم أنّ المحاكاة مبدأ أرسطيّ، بنى عليه أرسطو نظريته حول الشعر الموضوعي ممثلاً في الملحمة الدراما، " وهو الشعر الذي لا يتحدّث فيه الشاعر عن عواطفه وأفكاره الذاتية بشكل مباشر وإنما يعكس أفكاره وآراءه من خلال الشخصيات والأحداث "⁵، ومنه فالمحاكاة عند أرسطو تقتصر على محاكاة الأفعال، في حين نجد أنّ الفلاسفة المسلمين قد سحبوا هذا المفهوم على الشعر العربيّ الذي يندرج ضمن جنس مختلف تماماً عن الجنسين اللذين بنى عليهما أرسطو مقولاته، وهو الجنس الغنائي، الذي يصدر فيه الشاعر عن ذاته مباشرة. فكان أن فهموا المأساة على أنّها مدح والملهة على أنّها هجاء، في حين أنّ المدح والهجاء ليسا إلاّ غرضين من أغراض الشعر الغنائي.

يرى سعد مصلوح أنّ نصّ أرسطو الذي سنأتي على ذكره، هو الذي أوحى إليهم أنّ يقابلوا "المأساة" و"الملهة" بالمدح والهجاء، يقول أرسطو: " انقسم الشعر وفقاً لطباع

1 - الفارابي، مقالة في قوانين صناعة الشعراء، نقلًا عن: عبد الرحمان بدوي فن الشعر، ص150.

2 - الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص26.

3 - عبد الرحمان بدوي، فن الشعر، ص201.

4 - بشير تاويريت، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص278.

5 - سعد مصلوح، حازم القرطاجني ونظرية المحاكاة والتخيل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980، ص75

الشّعراء، فذوو النفوس النبيلة حاكوا الفعال النبيلة، وذو النفس الخسيسة حاكوا أفعال الأندياء ، فأنشأوا الأهاجي على حين أنشأ الآخرون المدائح والتراويل الدينية¹ ، ونتيجة لعدم معرفتهم بطبيعة الشعر اليوناني أساءوا فهم أرسطو وعمّموا مفهوم المدح والهجاء على الشعر العربيّ كلّهُ " إذ إنّ الشاعر في كلّ شعرٍ إمّا أن يريد تحسين شيء أو تقييحه، و كلّ تحسين مدح كما أنّ كلّ تقييح هجاء " ²، فلو كانوا على دراية بالفرق بين الجنسين (الدراميّ والغنائيّ) لأدركوا الطبيعة المختلفة للشعر العربيّ.

و في توفيقهم بين مقولات أرسطو وطبيعة الشعر العربيّ الغنائية، ذهبوا بمفهوم المحاكاة – كما يقول سعد مصلوح – إلى " معناها اللّغوي وهو التّمثيل والتّشبيه ولكنهم إنصافاً لهم لم يحرصوا معنى التّمثيل والتّشبيه في هذا الفنّ البلاغي المعروف " ³، بل وسّعوا مفهوميهما، فأخصبوا بالتّقاftين فهما جديداً للمحاكاة يتجاوز فهم أرسطو المحصور في دائرة الشعر اليونانيّ، وساعدهم على ذلك " تصوّراتهم ومكوّناتهم التي تشبّعوا بها من منظومتهم الدّينية والمعرفيّة " ⁴، ليتحدّثوا عن علم الشعر المطلق دون التّفيد بشعر أمة معيّنة.

2. الشّعريّة عند النّقاد العرب القدامى :

سنقف فيما يلي على مجموعة من النّقاد الذين رأينا أنّهم يمثّلون أهمّ مراحل الشّعريّة العربيّة، والذين نقرأ في تنظيراتهم أوجه الأزمة بمختلف تجلياتها.

1- ابن سلام الجمحيّ (ت- 231هـ):

حاول الجمحيّ في كتابه "طبقات فحول الشّعراء" أن يقيم أسساً وقواعد للشّعريّة، معتبراً إيّاه صناعة، يقول: " للشّعريّة صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم الصناعات، منها ما يتقنه العين، ومنها ما يتقنه الأذن ومنها ما يتقنه اليد، ومنها ما يتقنه اللسان " ⁵ ، فهو ينظر إليه كممارسة لغويّة لها قوانينها المعلومة لدى أهل العلم بها ، فلم يعد يُحتكم إلى الدّوق، بل إلى المعرفة التي يضطلع بها علماء اللّغة، فهو يسلم في كتابه هذا بأحقّيتهم في الحكم على

1 - أرسطو ، فنّ الشّعريّة، تر: عبد الرّحمان بدري ، ص13.

2 - سعد مصلوح، حازم القرطاجنيّ ، ص80.

3 - المرجع نفسه، ص81.

4 - زروقي عبد القادر، الشّعريّة العربيّة ، تفاعل أم تأثر، بحث في أولية البيان العربيّ، دار الرّوافد الثّقافيّة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص78.

5 - ابن سلام الجمحيّ، طبقات فحول الشّعراء، ج1، تح: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، دط، دت، ص05.

أصالة النتاج الشعري، و لذا فطبقاته " ليست إلا تطبيقاً ناضجاً لمبادئ اللغويين وأرائهم في الشعر "1، و لكن ما الغرض الذي يبتغيه اللغوي في تقييمه للنتاج الشعري؟ و هل تقييمه كافٍ للإحاطة بجماليات النص؟ يقول ابن سلام: " في الشعر مصنوع مفتعل موضوع كثير لا خير فيه ولا حجة في عربيته، ولا غريب يُستفاد، ولا مثلٌ يُضرب، ولا مدحٌ رائع، ولا هجاء مقذع، ولا فخر معجب، ولا نسيب مستطرف "2، فهذه هي المواضع التي يبتغيها علماء اللغة من اشتغالهم بالشعر، فإمّا من أجل اللغة، و إمّا لتصيّد الغريب المتّصل بصناعة المعاجم، و إمّا للمثل أي صياغة أقوالٍ نموذجية³.

فاشتغال هؤلاء بالشعر ليس وقوفاً على حقيقة الإبداع الشعري، بقدر ما هو خدمة لأغراض خارجية، ولهذا أقام ابن سلام نظريته على مبدأ " الفحولة " الذي أنزل بموجبه الشعراء طبقات، مقتصرًا على الجاهليين منهم والإسلاميين⁴، باعتبارهم نموذجاً أصيلاً في اللغة والشعر.

2 - الجاحظ (ت 225 هـ):

رغم أنّ الجاحظ (ت 255 هـ) لم يخصّ النقد والنظريّة الشعرية بقدر وافٍ من الدراسة والتحليل، إلا أنّ آراءه فيهما شغلت النقاد بعده وأثرت في قناعتهم النقدية، وقد كانت الشعرية لدى الجاحظ منحاذاة للفظ دون المعنى، ونصّها المشهور: " المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي و العربي والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ، وسهولة المخرج وكثرة الماء، وفي صحّة الطبع وجودة السبك، فإنما الشعر صناعة وضرب من النسيج وجنس من التصوير "5، يذهب الجاحظ إلى أنّ الإبداع في الشعر لا يكمن فيما يتضمّنه من المعاني التي يعرفها عامّة الناس بكلّ أصنافهم بل في شكله وصياغته التي تتجوّد بأمر هي: الوزن أي الإيقاع بصفة عامّة، فهو الذي يُوقع في النفس الطرب والانسجام. تخير اللفظ؛ أي انتقاء اللفظ "السهل المخرج والذي يؤدي المعنى

1 - الأخضر الجمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ص3.

2 - ابن سلام الجمعي، طبقات فحول الشعراء، ص28.

3 - ينظر: جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، ص9 - 10.

4 - ينظر: رشيد يحيوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1،

1991، ص6.

5 - الجاحظ، الحيوان، ج3، تح: هارون عبد السلام، دار الكتاب العربي، بيروت، دط، 1969، ص131.

بوضوح" ¹، أما كثرة الماء وصحة الطبع فهي أن يكون اللفظ ذا فصاحة بعيد عن التعقيد والتنافر، والتكلف والاحتلال وهو ما يسهم في جودة السبك.

لقد اتخذ الجاحظ موقفه هذا " خدمة للإعجاز، لأنه كان يردّ على من يرون أنّ معاني القرآن لا تستقل عن المعاني (أي المواد) العامة التي يتحدث عنها الشاعر والخطيب" ²، إلا أنّ النقاد بعده لم يعوا مراميّه فأساءوا فهمه، وانساقوا وراء اللفظ يُولونه الشأن والأهمية ويُقلّلون من شأن المعاني، مع أنّ حقيقة الإبداع الشعري لا تستقيم دون تكامل الطرفين.

3 - ابن قتيبة (276هـ):

لقد كانت قضية "القديم والجديد" من القضايا الحساسة في زمن ابن قتيبة (ت 246هـ) الذي أورد في مقدّمة كتابه "الشعر والشعراء" رأياً توفيقياً يُحسبُ له فيها، فلم يجعل من الزّمن عاملاً للحكم على جودة الشعر: "فكلّ من أتى بحسن من قولٍ أو فعلٍ ذكرناه (له)، وأثنينا به عليه، ولم يضعه عندنا تأخر قائله أو فاعله، أو حداثة سنّه، كما أنّ الرّديء إذا ورد علينا للمتقدّم أو الشّريف لم يرفعه عندنا شرف صاحبه ولا تقدّمه" ³، وعليه أقام ابن قتيبة سلماً للجودة قسم الشعر من خلاله إلى أربعة أقسام.

أقام الناقد تقسيمه للشعر انطلاقاً من ركّني اللفظ والمعنى واعتباراً لقيمتي الجودة والرّداءة فيهما، ليخالف بذلك الجاحظ في اعتداده باللفظ وحده، ويذهب هو للتسوية بينهما، إذ كلاهما عنده يتفاوتان جودةً ورداءةً، فجاء تقسيمه للشعر كما يلي ⁴:

1- "ضربٌ منه حسن لفظه وجاد معناه.

2- وضرب حُسن لفظه وحلا فإذا أنت فتشّته لم تجد هناك فائدة في المعنى.

3- وضرب مثلاً جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه.

4- وضرب منه تأخّر معناه وتأخّر لفظه".

يسمح هذا السلم التصنيفي بتمييز مواطن الجودة ومواطن الرّداءة في القصيدة، وقد أقام نظريته هاته من خلال أحكام تقييمية يُرسلها في أبياتٍ لا تتعدّى الثلاثة على الأكثر،

² - محمد بن عبد الغني المصري، نظرية ابن عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 1987.

² - إحساس عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص18.

³ - ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر والشعراء، ج1، دار الثقافة، بيروت، لبنان، دط، ص11.

⁴ - المرجع، نفس، ص12-15.

دون أن ينظر إلى القصيدة في وحدتها الكلية، ولهذا يرى إحسان عباس في هذا الصدد أن « قضية " اللفظ والمعنى " لم تتناول العمل الأدبي ككله بحيثُ تتطور إلى ما نسميه " الشكل و المضمون " و لا هي استطاعت أن تقترب مما قد يسمى " الصلة الداخلية " بين هذين «¹ ، فهي قاصرة عن إدراك الجمال الفني الكامن في وحدة الأثر الفني.

وضع ابن قتيبة (ت 276 هـ) في كتابه السابق نموذجاً نظرياً للقصيدة، محتدياً بناء القصيدة العربية الجاهلية التي تلتزم بمقدمات قارة: الوقوف على الأطلال فالنسيب فوصف الرّاحة فالمدح، مع اشتراطه للتناسب بين هاته المقدمات كما و كيفاً².

يمكننا أن نلاحظ أنّ تحديده لنموذج القصيدة المشاكلة للقصيدة الجاهلية لا يأخذ بعين الاعتبار الشعر المحدث الذي خرج عن نسق هذا النموذج رغم أنه أنصفه في البداية؛ إلا أنّ في نمودجه هذا دعوة للشعراء المحدثين للخضوع لتقاليد القصيدة العربية الجاهلية واحتذاء أسلوبها. وذلك لأنّ الناقد توجّهه غايات أخرى متصلة بعلوم اللغة التي تحتاج لتأطير متنها أجل صياغة قواعد ثابتة ، ف" حينما تُستكشف حقول جديدة فإنّ الشاعر يكون مضطراً إلى التجديد في المعجم وفي بلاغة الصّور، وقد كانت كلّ المواد الوفيرة التي أعتتها أجيال الشعراء السابقين معرضة لخطر الإهمال. و قد تغدو هجرة المعجم مصحوبة بهجرة الصّور المسجلة في أعماق الوعي الثقافي (...). ولم يكن اللغوي بقادر على تثبيت استعمال اللغة إذا هو لم يضع حدوداً للمجالات التي يمكن أن تستعمل فيها"³. إنّ تدخل غايات خارجية في مجال الأدب يُعرقل حركة الإبداع و يقيدها، وتحول دون الوقوف على حقيقتها، و تحجب عن النقاد الرؤية السليمة والتصوّر الواضح لمكامن الأدبية في النص.

4- قدامة بن جعفر (ت 337 هـ) :

أراد قدامة بن جعفر (ت 326 هـ) أن يقيم من خلال كتابه "نقد الشعر" علماً للشعر يُعين المتذوق والناقد كليهما على تمييز جيد للشعر من رديئه، وقد حرص أن يقيمه على مفاهيم مضبوطة منهجياً وتصوّرات منسجمة منطقيّاً، وهو أوّل ناقد عربي أخذ على عاتقه هذه المهمة العلمية، لما رآه من غياب الجهود المحاولة لذلك.

1 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص108.

2 - ينظر: ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ص10، 21.

3 - جمال الدين بن شيخ، الشعرية العربية، ص21.

قام قدامة بتحديد موضوع هذا العلم بحدّ منطقيّ، فالشعر عنده: "قولٌ موزون مقفَى يدلُّ على معنى" ¹، يجمع هذا التعريف الشعر في أربعة مكونات وهي: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، وقد نحى في تعريفه هذا سبيل المنطق، الذي وجد إليه طريقه من خلال شروحات أرسطو، لذا أقامه على تصوّرات منطقيّة، "فكلمة قول: بمنزلة الجنس، وموزون فصل له عمّا ليس بموزون، ومقفَى فصلٌ له عمّا هو موزون ولا قوافي له، و دال على معنى فصلٌ له عمّا يكون موزوناً مقفَى ولا يدلُّ على معنى" ²، وسيتمّ الحكم عليها بالجودة والرّداءة من خلال النّظر في صفات هذه العناصر الأربعة منفردة، ومؤتلفَةً عند اقترانها في ثنائية كالتّالي: اللفظ والمعنى، اللفظ والوزن، المعنى والوزن، المعنى والقافية، فلا يخرج الحكم بقيمتي الجودة والرّداءة عن هاته الوحدات.

لقد استطاع قدامة أن يكسب منهجيته التحليليّة بفضل ثقافته المنطقيّة رصانة علميّة، ويقيم شعرية على قدر كبير من الموضوعيّة التي استعان بها النّقاد بعده، إلاّ أنّ كثير منهم، قد أخذ عليه إغراقه في الشكليّة التي لا تكاد تُلامس حقيقة الشعر، فتخصيص الشعر بالوزن لا يُميّزه عن كثير من الكلام الموزون الذي ليس بشعر كالمنظومات التّعليمية و بعض الآيات القرآنية مثلاً، وحتى كلام النّاس العادي، وأمّا التّفقيّة فهي الأخرى ليست فيصلاً للشعر دون غيره " إذ كثيرًا ما نجد المقامات وغير المقامات أيضًا تنهض في أسلبتها على التّفقيّة التّامة" ³، أمّا المعنى فلا يكون الكلام كلامًا إلاّ إذا دلّ عليه.

5 - المرزوقي (ت 421 هـ) وعمود الشعر:

يعتبر العديد من النّقاد المحدثين نظرية "عمود الشعر" خلاصة للممارسة العربيّة في الشعر والنّقد ⁴، وممثلاً للشعرية العربيّة القديمة، وقد اكتملت مبادئ هذه النظريّة على يد المرزوقي (ت 421 هـ) بعد ما طوّرها كلّ من الأمدي (ت 370 هـ) والقاضي الجرجاني (ت 392 هـ) صاحباً الموازنات التي تمثّل نشاطاً نقدياً سعياً فيه للالتزام بأكبر قدرٍ من

1 - قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، دط، 1963، ص15.

2 - إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ص191.

3 - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، متابعة وتحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009، ص40.

4 - ينظر: محي الدين صبحي، نظرية النقد الأدبي و تطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1984، ص6.

الموضوعية، مع رغبتها الشديدة في تخليص النقد من أحكام اللغويين الذين وجهوه لخدمة أغراضهم، خاصة وأن المرحلة (القرن الرابع) هي مرحلة اكتمال تأسيس العلوم فـ " من وجهة نظر لغوية كان المعجم قد أصبح مرتباً والنحو قائماً، كما أصبح تفسير القرآن والحديث علمين مزودين بكل الأدوات الضرورية (...) وباختصار فإن الشعر لم يعد مختلطاً برهانات أساسية تفرض إصدار قواعد أمره¹ فحان للنقد إقامة معايير الخاصة والمستقلة المتوخية للأسس الموضوعية .

كان الأمدي أول من ذكر مصطلح "عمود الشعر" في كتابه "الموازنة بين الطائنين" أين مال لطريقة البحتري، ووصفها بأنها تجري على "عمود الشعر"، أي طريقة الأوائل في قولهم الشعر، في حين انتقد أبا تمام لأنه خرج عليها، وقد استطاع القاضي الجرجاني أن يتمثل آراء الأمدي ويطورها، ليصوغ أركان "عمود الشعر" في ستة أركان سيتبناها المرزوقي ويتصرف في بعضها ويزيد عليها، ليجعلها كالاتي: " شرف المعنى وصحته، جزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه والتحام أجزاء النظم و التئامها على تخيير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكله اللفظ للمعنى و شدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما ، فهذه سبعة أبواب هي عمود الشعر و لكل باب معيار"²، إننا نجد عناصر هاته الصياغة ماثورة في الآراء العديد من النقاد المتقدمين ، و قد كان للمرزوقي السبق في تنويع طريقة العرب بنموذج نظري يمتثل لرؤيتهم للشعر الجيد³ .

وضع المرزوقي لكل عنصرٍ معياراً، فمعيار المعنى العقل الصحيح والفهم الثاقب، ومعيار اللفظ الطبع والرواية والاستعمال، ومعيار الإصابة في الوصف الذكاء وحسن التمييز، ومعيار المقاربة في التشبيه الفطنة وحسن التقدير، ومعيار التحام أجزاء النظم والتئامه على تخييرٍ من لذيذ الوزن الطبع واللسان، ومعيار الاستعارة الدهن والفطنة، ومعيار مشاكله اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية، طول الدربة ودوام المدارس. يجتمع

1 - جمال الدين بن شيخ ، الشعرية العربية، ص 31 - 32.

2 - المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره: أحمد و أمين عبد السلام هارون، القاهرة ، دط ، دت، ص9.

3 - ينظر: أحمد الودرني، قضية اللفظ والمعنى ونظرية الشعر عند العرب، من الأصول إلى القرن 7هـ /13م ، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 2004، ص977.

في هذه المعايير كلّ من الشّاعر والنّص وكذا المتلقّي الذي لم يُغفل المرزوقي صفاته الواجب توفّرها فيه، إضافة إلى الجانب التّأثيريّ الذي ركّز فيه على " أثر الشّعر الجيّد في تحسين نزوع النّاس الأخلاقي ورفع ذائقتهم الفنيّة والصّعود بها نحو مراتب السّمو والرّفعة"¹، ولقد ردّ إحسان عبّاس هذه المعايير وأجملها في أربع: الطّبع والرّواية والدّكاء والدّربة²، وهو ما يُنبئ عن حرص المرزوقي على حفظ نمط القصيدة العربيّة القديمة وأسلوبها وبلاغتها كونها تمثّل خصوصية الثّقافة العربيّة التي كان يتهدّدها الضّياع أمام التّيّارات الثّقافيّة الوافدة بقوة .

وقد تبدو مبادئ النّظرية أنّها تقصي الشّعراء المحدثين، إلّا أنّها لا تقصي أيّاً منهم فقد " تخرج قصيدة لشاعر أو أبيات في كل قصيدة"³ إذا ما افتقدت إلى بعض العناصر، إلّا أنّ الشّاعر يُمكن أن يُصيب في بعضها الآخر لا محالة، وهذا الأمر يجعلنا نلحظ مدى افتقار النّظرية لـ" أساس شمولي يصف أبواب عمود الشّعر في انتظامها داخل القصيدة"⁴، أي أنّ عناصرها جزئية تكرّس مفهوم البيت الواحد ولا تحيط بالقصيدة في وحدتها الفنيّة.

6 - عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ) ونظرية النّظم:

لقد حاول الجرجاني (ت471هـ) في كتابيّه " دلائل الإعجاز " و" أسرار البلاغة" أن يضع تأسيساً نظرياً جديداً لقضية الإعجاز، وهي المحاولة التي فصلت من خلالها في العديد من القضايا التّقديّة التي تجادل العلماء والدّارسون حولها طويلاً، و على رأسها قضية اللفظ والمعنى والصّراع حول أحقّهما في المزية والفضل دون الآخر، إذ قام عبد القاهر بتحليل آراء الفريقين (أنصار اللفظ وأنصار المعنى) وتلمّس مواضع النّقص في رؤيتيهما، ليقدم بعد فحصه النقدي لها طرحاً جديداً متمثلاً في "نظرية النّظم" التي استنبط من خلالها

1 - محمد المبارك، استقبال النّص عند العرب، المؤسسة العربيّة للدراسات و النشر، بيروت، لبنان ، ط1، 1999، ص204.

2 - ينظر : إحسان عباس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، ص408.

3 - المرجع نفسه ، ص409.

4 - حسن ناظم، مفاهيم الشّعريّة، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص26 .

"قوانين الإبداع عامّة والإعجاز خاصّة"¹ كما وقف من جهة أخرى على رؤى مغايرة ومبتكرة في قضايا البلاغة.

رفض الجرجاني فكرة الفصل بين اللفظ والمعنى، وإفراد أحدهما بالمزية والفضل دون الآخر، فانتقد بشدّة القائلين بأولوية اللفظ وأفضليته، يقول في هذا السياق تعريضاً لمن أوقع النَّاس في الغلط وتحديداً ابن قتيبة (ت 276 هـ): "...و رأوهم يصفون اللفظ بأوصافٍ لا يصفون بها المعنى، ظنُّوا أنّ للفظ - من حيث هو لفظ - حُسناً ومزية، ونبلاً وشرفاً، وأنّ الأوصاف التي نَحَلُّوه إياها هي أوصافه على الصّحة"²، كما وجّه نقده من جهة أخرى إلى أنصار المعنى الذين قصرُوا عن الرّؤية السليمة، فلا الفريق الأول ولا الثاني قد أصاب في مذهبه حسب الجرجاني.

نقد الجرجاني الأسس المعرفيّة التي قامت عليها الرّويتان ليقيم عليهما نظريته في النّظم القائمة على الائتلاف بين اللفظ والمعنى، وهو ليس ائتلاقاً "من طراز العلاقة بين الشيء والشيء، أي طراز العلاقة بين الأشياء المنفصلة بعضهما عن بعض (...). إنّما يجب أن تكون من طراز العلاقة بين الشيء ونفسه، أو بين الشيء (المعنى) وصورته (شكله ومظاهر وجوده)"³، فالألفاظ في ذاتها لا تتفاضل سواء صوتياً أو معجمياً، ولا يُحكم عليها إلّا حال ورودها في سياق معيّن بالنّظر في مدى ملائمتها وانسجامها مع ما جاورها، وفي هذا السّياق يقول الجرجاني موضحاً المقصود بالنّظم: "و أمّا نظم الكلم فليس الأمر فيه كذلك، لأنك تفتني في نظمها آثار المعاني، وترتّبها على حسب ترتّب المعاني في النّفس، فهو نظم يُعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وليس هو النّظم الذي معناه: ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء وانفق"⁴، فالألفاظ لا تنتظم في نسقٍ معيّن إلّا حسب ما يفتّضيه انتظام المعاني في النّفس، أي أنّ سياق المعاني هو الذي يتحكّم في وضع الألفاظ مواضعها، وبه تتمّ عملية النّظم.

1 - المرجع نفسه، ص26.

2 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص268.

3 - عبد الواسع أحمد الحميري، شعرية الخطاب في التراث النقدي والبلاغي المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 2005، ص84.

4 - الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص54.

يُجمل الجرجاني مدار نظرية النّظم في قوله: " ليس النّظم إلاّ توخيّ معاني النّحو وأحكامه ووجوهه و فروقه فيما بين معاني الكلم "1 ، و هو لا يقصد بمعاني النّحو هنا قواعد اللّغة التي تقي من اللّحن، بل معانيه في علاقتها بالنّظم، حيث يُعلّق الكلمُ بعضه ببعض.

إنّ الصّياعة طريق لتفاوت الدّلالات، و هي تأتي على ضربين: " ضرب أنت تصل منه إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، وذلك إذا قصدت أن تُخبر عن "زيد" مثلاً بالخروج على الحقيقة، فقلت: " خرج زيد" (...) وضرب آخر أنت لا تصل من إلى الغرض بدلالة اللفظ وحده، ولكن يُدلك اللفظ على معناه الذي يقتضيه موضوعه في اللّغة، ثم تجد لذلك المعنى دلالة ثانية تصل بها إلى الغرض، ومدار الأمر على الكناية والاستعارة والتّمثيل "2، ويطلق الجرجاني على هذين الضربين مصطلح "المعنى" و "معنى المعنى" الأوّل هو ما يطلق عليه حديثاً اللّغة الحياديّة أو المعياريّة والثاني ما نسمّيه اللّغة الشّعريّة أو الانزياح.

7- حازم القرطاجني (ت 684هـ):

يعدّ حازم القرطاجني (ت 684هـ) من أبرز النّقاد المتأخّرين الذين اشتغلوا على الشّعريّة بطرحٍ متميّز ومختلف عمّا عهده النّقاد قبله، إذ سعى في كتابه " منهاج البلغاء وسراج الأدباء " لتأسيس علمٍ للشّعر، مستقلّ ومنفرد، من خلال جمعه بين ثقافته النّقديّة والبلاغيّة العربيّتين وثقافته الفلسفيّة التي نهّلها من شروحات ابن سينا (ت 428هـ) والفارابي (ت 339هـ) لكتاب أرسطو، والتي لم تجد طريقها إلى الساحة النّقديّة العربيّة إلاّ عن طريق كتابه ذلك ، فكما فصلّ ما أوجزّوه ووضّح ما كان غامضاً من آرائهم، طوّر من جهة أخرى العديد من مقولاتهم، ليجعل من ذلك كلّهُ نسقاً نظريّاً متكاملًا.

إنّ تصوّر الشّعر عند القرطاجني تصوّر مغاير تماما للمعهود في المنظومة النّقديّة العربيّة، وذلك لتأثره بالمنجز الفلسفي للفلاسفة المسلمين في الشّعر، إذ جعل - على دأبهم- من " التخييل " عنصراً جوهرياً في الشّعر، فهو حسبّه : " كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه ، لتحمل بذلك على طلبه

1 - المصدر نفسه ، ص388

2 - نفسه ، ص199.

أو الهرب منه، بما يتضمّن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيئة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك...¹، يمكننا أن نلمح في هذا التعريف تأليفه بين المنطق النقدي العربي في إثباته للوزن والقافية، وبين الثقافة اليونانية في إقراره بعنصري المحاكاة والتّخيل. وقد جمع فيه العناصر الأربعة للعملية الإبداعية: العالم، والمبدع، والنّص، والمتلقي.²

لا يخرج حازم عن مفهومه المحاكاة و غايته (التّحسين والتّقييح) كما وردت لدى الفلاسفة المسلمين، إلاّ أنّ اللافت في كتابه، هو انشغاله بهذا المصطلح " حدّ الافتتان والهوس، قسمه، وفرّعه، نظر إليه من زوايا متعدّدة...³ مستندا إلى ذهنيته المنطقية.

إنّ القرطاجي لا يعتبر الوزن والقافية قواما للشعر، كما كان ساريا في النّقد، بل يجعل من فكرة التّخيل جوهرًا لا يسمّى بدونه الكلام الموزون شعرا، ولهذا يستنكر ويأخذ على من ظنّ بأنّ "الشعرية في الشّعر إنّما هي نظم أي لفظ اتفق كيف اتفق نظمه و تضمينه أي غرض اتفق على أي صفة اتفق لا يعتبر عنده ذلك قانون ولا رسم موضوع وإنّما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنّفاذ به إلى القافية"⁴، فالنّظم العشوائي للألفاظ والأغراض، والإتيان بها على وزن وقافية ليس من الشّعر في شيء، إذا لم يكن كلامًا مخيلاً، وكما ينكر أن يكون كلّ كلام موزون مقفى شعرا، يقر أن من النثر ما قد يسمّى "أقوالا شعرية" لأنّه ينطوي على تخييل، يقول في هذا الصّدّد: "الأقويل التي ليست بشعرية ولا خطابية ينحى بها نحو الشعرية لا يحتاج فيها إلى ما يحتاج إليه في الأقويل الشعرية"⁵ فما تخصّصه للكلام المنثور بصفة الشعرية و تجريده للكلام الموزون المقفى منها ، إلاّ لأنّ الأول يحتوي التّخيل والثاني ليس كذلك .

ويمكننا أن نلاحظ أنّ النّصين الأخيرين لحازم اللّذين أوردناهما يتضمّنان مصطلح "الشّعرية" الذي يبدو أنّه يقترب نوعا ما من مفهوم "الأدبية" (poéticité)، أي الخصائص والقوانين التي تجعل من الشعر شعرا، ولكن – حسب أحد الباحثين – يبقى " مجال البرهنة على هذا الرّأي ضيق جدًّا، ذلك أنّ لفظة (شعرية) ...لم تتبلور مصطلحا ناجزا ولم تكن

1 - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء تح: محمد الحبيب بن خوجة، تونس، د ط، دت، ص71.

2 - ينظر: جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص191.

3 - محمد لطفي اليوسفي، الشعر والشعرية، ص328.

4 - حازم القرطاجي، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص28.

5 - المصدر نفسه، ص119.

ذات فاعلية إجرائية¹ و هذا يمنعنا من التسليم بوجود المصطلح عند جازم ناضجا وتاما كما تبلور في النظرية الحديثة .

لا أحد ينكر عبقرية القرطاجني في تنظيره المنهجي لعلم الشعر و نفاذ بصيرته في الوصول إلى عمق قضاياها، إلا أن هذا لم يمنع من أن يكون محلّ نقد، فقد أخذ عليه النقاد المحدثون إيغاله في فلسفة المعنى، و إغفاله لشعرية الألفاظ والصّور، فهو حسب عبد الملك مرتاض " لا يتناول جمالية النّسج، ولا أناقة اللفظ، أو عدم أناقته، المستعمل في ذلك النّسج، ولا عن التّصوير الفنّي في اللّغة الشّعريّة " ² بل اكتفى بدراسة المعنى من وجهة فلسفية منطقية لا تتناسب والمعنى الشّعري، وهذا مأخذ من بين مأخذ مرتاض على القرطاجني، فهو حسبه قد انحرف عن مسار الشّعريّة وخرج عن سنّة سابقيه.

و يبدو لنا أنّ ثقافته الفلسفية غلبت على فكره النّقدي العربي في مسعى لتحقيق حدود صارمة لعلم الشعر، يدفع عنه دخول ما ليس منه من قضايا تخصّ علوم أخرى كعلوم اللّغة و علم المنطق و علم الكلام، إلا أنّه وقع في قبضة ما كان يخشاه ؛ فانساق وراء فلسفة أغلب مفاهيمها أجنبيّة لا تتلاءم و طبيعة الثّقافة العربيّة الإسلاميّة، ولا تتجاوب مع ذوقها النّقدي.

يمكننا أن نلمس ممّا سبق مدى تفاعل الشّعريّة العربيّة مع سياقاتها وتجاربها الثّقافية والفكرية والدينيّة ومحاولتها تلمس الطّريق نحو التّأسيس المنهجي، فكان من الطبيعيّ أنّ ذلك أن تتجاذبها إشكالات مختلفة لتستمر جدليّة تطوّرها، وهذا الأمر لا يطعن أبدا في قيمة المنجز النّقدي العربي ولا ينكر وزنه العلميّ وتنوّعه المعرفيّ الخصب الذي يجعلنا نعيد النّظر في الدّراسات والمقولات التي أوقفت الشّعريّة العربيّة القديمة على الوزن والقافية ، وقد اتضحت لنا تجلّيات الأزمة فيما يلي:

- رغم إحصاب الفلاسفة المسلمين للتّفكير العربي حول الشّعْر بمقولات أرسطو، إلا أنّهم انساقوا وراءها دون أن يفقهوا طبيعة الاختلاف بين الشّعْر العربيّ والشّعْر الذي

1 - حسن ناظم ، مفاهيم الشعرية، ص13.

2 - عبد الملك مرتاض، قضايا الشعرية، ص56.

بنى عليه أرسطو تنظيراته، فأسقطوا على الشعر العربي مفاهيم متعسفة لا تتناسب وطبيعته الغنائية.

- إغفال اللغويين خصوصية الإبداع الشعري واتّخاذه متنا للاستشهادات والحجج اللغوية، وهذا ما حدا بالنقاد لترسيخ نموذج القصيدة الجاهلية "ما دام في استمراريتها رافد حيّ لفهم النصّ الجديد"¹ أي القرآن الكريم، لهذا كثيرًا ما هُمّش الشعر المحدث لتجديده في الصّور والمعاني، وإن كان بعضهم قد أدرج أصحابه ضمن اهتمامه إلاّ أنّه ألزمهم التّفيد بنموذج الأوائل، ناهيك عن النظرة الجزئية التي لا تلامس حقيقة الإبداع الشعريّ.

- الصّراع بين أنصار اللفظ و أنصار المعنى الذي يعكس صراعا فكريًا، وهو ما حاول الجرجاني (ت 471هـ) أن يتجاوزه في نظرية النّظم .

- يمثل عمود الشعر لدى المرزوقي (ت 421 هـ) تبلورا للشعرية العربية القديمة، وكما عدّد فيها معايير القصيدة العربية، فقد أشار لأبعادها المختلفة التي تتفاعل لحظة التلقي، هذه اللّحظة التي تتحدّ فيها " الوظيفة البلاغية بالوظيفة الإبلاغية"²، أي أنّ نظرية عمود الشعر لا تفصل بين ما هو جمالي عمّا هو أخلاقي، إذا تركّز على الجانب الوظيفيّ في التّجربة الجماليّة، " وهو ما يدلّ على حرص شديد على التّلقي كي لا يخرج النصّ من حدود الوظيفة الجماليّة والأخلاقيّة"³ التي ترقى بالدائقة الفنيّة و تتسامى بالنّفس الإنسانيّة، وإلاّ يخرج النصّ إلى حيّز العبث الذي لا يسمو إلى مرتبة الفنّ والأدب، فالتجربة الجماليّة في الشعرية العربيّة محكومة بوظيفتها القيميّة النابعة من صلب مواقفها ومقوماتها الفكرية والثّقافية. وقد حدا توافد الثّقافات الأجنبيّة بالمرزوقي إلى دفع تأثيرها عن أصالة الشعر العربيّ، فراح يكرّس نمط القصيدة الجاهلية، ووقع عمود الشعر لديه في افتقار التّماسك النظريّ الذي يحيط بالقصيدة في وحدتها الكليّة.

1 - حبيب مونسي ، نقد النّقد، المنجز العربي في النّقد الأدبي، دراسة في المنهج، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014، ص21.

2 - محمّد المبارك ، استقبال النصّ عند العرب ، ص117.

3 - المرجع نفسه، ص205.

- سعى بعض النقاد للاستفادة من المنطق والفلسفة اليونانيين في محاولة لإخصاب الشعرية العربية، ولكنهم أوغلوا في التجريد الشكلي كقدامة وفلسفة المعنى كحازم القرطاجني، فقصرت جهودهم بذلك عن تمثيل الشعرية العربية حق تمثيل.

المبحث الثالث : أزمة الشعرية العربية المعاصرة

دخل الشعر العربي منذ نهاية الأربعينات من القرن العشرين مرحلة جديدة موازية لتحوّلات جذرية مست بنية المجتمع العربي بعد الحرب العالمية الثانية، على جميع الأصعدة، والتي أسفرت عن واقع قلق تواجهه تحديات ورهانات صعبة، وجد فيها الشاعر العربي نفسه في صراع بين واقع متأزم، ومجتمع متصدع سياسيا وفكريا وحضاريا وبين فكر الآخر الغربي الذي وصل إلى أوج الحضارة ورقبها.¹

لقد أحسّ الشعراء العرب في هذا القرن بأزمة الفكر والشعر العربيين اللذين لم يعودا يستجيبان لحاجتهم في التعبير عما يكابدونه من آلام وإحباطات، وما يهفون إليه من آمال في التغيير والنهوض بالثقافة العربية إلى مصاف الحضارة المعاصرة، فكان أن وجدوا في الحداثة الغربية فاتحة للخروج من أزمتهم، واحتذاها جُلهم نموذجا لتجديد حركة الإبداع شعرا ونقدا، شكلا ومضمونا.

إنّ " الحداثة " مشروع غربي، أقامة أصحابه تلبية لحتمية تاريخية وفكرية خاصّة، اقتضاها سياقه الحضاري، بعد مخاض دام عدة قرون من الصراعات والاضطهادات الدينية على يد الكنيسة، فكان هذا المشروع تحوّلًا جذريا قطع معه كل صلة بماضيه المظلم وثار على تراث الجهل والخرافة، ليعيد الغرب بناء نفسه من جديد على أسس ثوريّة كرّست حرية الذات وعقلانيتها.

لقد كانت هذه الحداثة بالنسبة للكثير من الشعراء وغيرهم من المفكرين العرب نموذجا مثاليًا جاهزا للتقدم الحضاري والحرية الفردية؛ رأوا فيه فتحًا لعهد جديد من التحرر والانفتاح والرقى الروحي والفكري والإنساني، متّهمين في الآن نفسه التراث العربي بالتخلف والجمود، فكان أن ثاروا عليه، كونه لا يستجيب لحاضرهم ويضيق عن أفق رؤاهم التي حتمت عليهم إعادة قراءته بما يتناسب ورؤيتهم الحديثة شكلا ومضمونا.

¹- ينظر: راند جميل عكاشة، خالد عبد الرؤوف الجبر، الحداثة بين الفكر الغربي والفكر العربي انقطاع أوتصال؟ الأدب نموذجا، إسلامية المعرفة: مجلة الفكر الإسلامي المعاصر، المعهد العالمي للفكر الإسلامي، بيروت، لبنان، العدد 76، السنة 19، 2014، ص 61 وما بعدها.

لقد أخذ الشعراء العراقيان "بدر شاكر السياب" و"نازك الملائكة" على عاتقهما المبادرة الرسمية الأولى للثورة على الشعرية العربية القديمة المتوارثة منذ قرون، ليقوما نمطا شعريا جديدا منفلتاً نسبياً عن نمط القصيدة العربية القديمة، ليعضد جلّ الشعراء بعدهما هذا التيار التجديدي، فانصرف الاهتمام في البداية "إلى التجديد الوزني، وتتنوع أشكال انتظام القوافي، و اللّغة المناسبة و الصّور الحيّة" ¹، فيما سمي بـ "الشعر الحرّ" أو "قصيدة التفعيلة".

لقد صدر الشعراء المجدّدون عن وعي مغاير للكتابة الشعرية، لا يعتدّ بالأوزان والقوافي ولا الأساليب القديمة؛ وعي يصدر عن الذات العربية في لحظتها الرّاهنة، يحدها رغبة الخروج عن القيود ومسايرة روح العصر بما يكفل لها الوجود الفعّال والحرية المطلقة " فالشعر التّفعلّي لم يكن استجابةً فقط للتطور الشكلي، وإنّما كان كذلك استجابة لبنية مضمونية تبحث عن متّسع لها" ¹، و قد تطور هذا الوعي ووجد صدى في العالم العربي من خلال جهود مجلة " شعر " التي أخذت على عاتقها خدمة الشعر والدفاع عن نمطه الجديد. ²

لقد حاول النقاد العرب المعاصرون- وبعد انفتاحهم على الشّعريات الغربية- التّنظير لشعرية حديثة عربية منبثقة من صلب التجارب الإبداعية، ساعين لإقامة نسق مفاهيمي يحيط بحقيقة الشعر ويتناسب مع طبيعة التجربة الإبداعية الجديدة .
فهل اتخذت تنظيراتهم وجهة صحيحة في استنباط خصائص النص الشعري العربي، وتمييز خصوصيته الفنية والجمالية ؟ وهل استطاعت أن تصل لنموذج نظري يمثل حقيقة التجربة الشعرية كما تتمثلها الذائقة العربية التي تختلف دون شك عن أذواق الأمم الأخرى؟
بغض النظر عن البلبلة الواسعة التي شهدتها مصطلح ومفهوم "الشعرية" في الساحة النقدية العربية، والتي فصلّ فيها يوسف وغليسي في كتابه " إشكالية المصطلح " فإن ما

1 - عبد القادر الغزالي، الشعرية العربية، التاريخية والرهانات، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.
2 - محمد ابراهيم الضبع، قصيدة النثر وتحولات الشعرية العربية، الهيئة العامّة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 121.
3 - ينظر : كمال خير بك، حركية الحدائث في الشعر العربي المعاصر، تر:مجموعة باحثين، دار الفكر ، بيروت، لبنان، ط2، 1986، ص63 ومابعدها .

يهما هو الأعمال التي انصبت على الخطاب الشعري تحديداً، ولا بد من الإشارة إلى أن أغلب هذه الأعمال لا تفصل بين "الشعرية كخطاب واصف poetique" و"الشعرية كخطاب موصوف poéticité"، وتقصد في معظم استعمالات المصطلح المفهوم الثاني. وقد ارتأينا أن نقسم هذه الأعمال التي اهتمت بشعرية الشعر إلى الأقسام التالية:

1- الأعمال التنظيرية: وهي الأعمال التي سعت لتقديم طرح تأسيسي لنظرية في الشعرية، ويمكننا أن ندرج ضمن هذا القسم جهود كل من كمال أبو ديب في كتابه "في الشعرية" وأدونيس في العديد من مؤلفاته، ويوسف سكندر في كتابه "هرمنيوطيقا الشعر العربي، نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعرية"، وسنتناول هذه الجهود فيما يلي بشيء من التفصيل، باعتبارها ممثلاً للشعرية العربية المعاصرة.

2- الأعمال التطبيقية: هي الدراسات التي تعتمد الجانب الإجرائي التطبيقي في دراسة مدونة معينة، سواء كانت حديثة أو قديمة، ويمكن أن ندرج في هذا القسم مثلاً مؤلفات محمد بنيس "ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب"، وثلاثية "الشعر العربي الحديث بنياتها وإبدالاتها"، ومؤلف شربل داغر "الشعرية العربية الحديثة"، ومؤلف صلاح فضل "أساليب الشعرية المعاصرة"، وتختلف المقاربات المعتمدة في هذا النوع من الأعمال من بنوية وأسلوبية وسيميائية كما قد تجمع بين أكثر من مقاربة.

3- أعمال تهتم بشعرية التراث؛ كمؤلف جمال الدين بن شيخ "الشعرية العربية"، وتوفيق الزيدي "مفهوم الأدبية في التراث النقدي"، ورشيد يحيوي "الشعرية العربية، الأنواع والأغراض"، وغيرها كثير.

4- دراسات جزئية لم تصرف اهتمامها إلى الشعرية كلياً، وإنما تناولتها كموضوع جزئي أو ضمن موضوعات متفرقة، كمؤلف عبد الله حمادي "الشعرية العربية بين الابداع والاتباع" وعبد الله الغدامي في "الخطيئة والتكفير" بالإضافة إلى الجهود التي تحاول التعريف بهذا العلم وبيان تاريخه واتجاهاته.

سنتناول في هذا المبحث القسم الأول من هذه الأعمال، أي الأعمال التنظيرية الثلاثة السابقة لكل من أدونيس وكمال أبو ديب ويوسف إسكندر، التي نعتبرها ممثلة للشعرية

العربية المعاصرة، ولأنها تكاد تكون الجهود الوحيدة التي انفردت ببناء صرح نظري مأسس معرفياً ومنهجياً .

1 - أدونيس وشعرية الرؤيا :

يعتبر أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر) رائد الحداثة العربية وأحد أبرز مؤسسيها في المجالين الفكري والشعري العربيين، وقد كان لأعماله الإبداعية والنقدية صدى واضحاً في الشعر والشعرية، كما كانت محل جدل ونقد في العديد من المناسبات.

الشعرية لدى أدونيس هي صفة قابلة للتحقق في النص الشعري وقد جعل منها قضية محورية في مؤلفاته النقدية، بمعالجةٍ مختلفةٍ تمام الاختلاف مع معهود التنظيرات الغربية في الشعرية، ويمكننا أن نعتبر جهوده فيها تأملات نقدية أكثر منها تأسيس نظري علمي، وهذا ما يقره الكثير من الدارسين الذين يعتبرون أن طرح أدونيس ليس نظرية ثابتة في الشعرية " وإنما كان استقراره وتمركزه الأساسي على بعض المقولات النقدية التي يكمن اعتبارها تمركزات محورية يمكن السير وفقها لتحديد بعض المعالم الشعرية العربية¹ فكثيراً ما نجده يعمد لمفاهيم مجازية وأفكار غير مترابطة.

ينطلق أدونيس في تحديده للشعرية من موازنته بين الشعر العربي القديم والشعر الحداثي، إذ قام في كتابه "الشعرية العربية" بقراءة الشعرية بدءاً من الشفوية الجاهلية ثم علاقتها بالفضاء القرآني، ثم الشعرية والفكر، وصولاً إلى علاقاتها بالحداثة، وقد سعى في مؤلفه هذا وغيره من المؤلفات، وفي ضوء مشروعه الحداثي العام إلى تأسيس شعرية حداثية قائمة على مفهوم الرؤيا، منتقداً الشعرية التقليدية في تكريسها لقواعد ثابتة تحدّ من الفاعلية الإبداعية، وبالرغم من انتقاده للتراث فقد وجد في العديد من نماذج الشعرية جذراً يسوغ به مقولاته في الحداثة الشعرية العربية، ليتمكن هذا الأمر من إسقاط طرح أدونيس في تناقض جلي.²

1 - نبيل محمد صغير، جدل الشعرية وتحولاتها بين البنية والتفكيك عند أدونيس، مقاربة في نقد النقد، مجلة الأثر، ورقلة، الجزائر، العدد 26 سبتمبر 2016، ص76.

2 - ينظر: عصام العسل، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر نموذجاً، دار الكتب العلمية بيروت، لبنان، ط1،

تقوم شعرية أدونيس الحدائية على جملة من المكونات الجمالية التي ينطوي عليها النص الشعري الحدائي المتمم بالانفلات المستمر من المقاييس الجاهزة على مستوى الشكل وحتى على مستوى المضمون، إذ لا يمكنه أن يُحدّد بالشروط السياسية والاقتصادية والإيديولوجية حسب، ويسهم انفتاح النص في توليد ظاهرة الغموض؛ هذه الخاصية الجوهرية التي يؤكد عليها أدونيس معتبرا إياها خاصة من خصائص التفكير نفسه، وليس رهنا بالتعبير فقط " فالغموض في القصيدة يفقد شرعيته إذا تحوّل إلى الأعيب شكلية لا يمكنها اختزال مختلف العوالم المعرفية لهرم النص الشعري"¹. وسيكون الغموض طبيعيا إذا ما نظرنا للشعر على أنه لغة خلق وليس مجرد تعبير حسب أدونيس: "فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليبر عنه، بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"². وواضحٌ تأثر أدونيس في هذه المقولة بأراء الشعراء الحدائيين الغربيين أمثال بودلير ورامبو وكذا تأثره بالمذهب السريالي.

تولّد ظاهرة الغموض في القصيدة خاصة "المفاجأة أو " الفجائية"، وهي خاصة فنية مرتبطة بحضور المتلقي، الذي سيجد نفسه أمام قصيدة مغايرة ومتجاوزة لما هو معهود، من إيقاعها إلى الواقع الذي تنقله، ف" كتابة الشعر هي قراءة للعالم و أشياءه، وهذه القراءة هي في بعض مستوياتها، قراءة لأشياء مشحونة بالكلام، والكلام مشحون الأشياء. وسرّ الشعرية هو أن تظل دائما كلاما ضدّ كلام، لكي تقدر أن تُسمي العالم وأشياءه أسماء جديدة - أي تراها في ضوء جديد"³ فالقصيدة الحدائية دائمة الانفلات والهروب لاقترانها بمبدأ الاختلاف ومغايرة السائد باستمرار، وهذا ما يجعل القصيدة متعالية على الزمن؛ الخاضع لذاتية الشاعر، والتي تجمع إليها الزمن الماضي والحاضر والمستقبل.

فالقصيدية الحدائية قائمة على جدلية الهدم والبناء للمفاهيم والتصورات، لأنها قائمة على "الرؤيا"؛ أي "تغييرا في نظام التعبير عن هذه الأشياء"⁴. للوصول إلى عالم مجهول

2007، ص48.

1 - بشير تاويرت، الحقيقة الشعرية، ص420.

2 - أدونيس، مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، ط1979، 3، ص125.

3 - أدونيس، الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص78.

4 - أدونيس، زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978، ص155.

كامن في باطن المظاهر المختلفة ومتجاوز للزمان والمكان.

يعدّ الشكل الشعري، عاملاً أساسياً في الحداثة الشعرية عند أدونيس، بل هو مكمّنها، إذ يعتبر أنّ " طريقة أو كيفية القول أكثر أهميّة من الشّيء المقول، وأنّ شعريّة القصيدة أو فنيتها تكمن في بنيتها لا في وظيفتها، هذا يتضمن نتيجة أساسية ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته (...) وإنّما هي في كيفية التّعبير عن هذا المضمون"¹. و هذا من منظورنا تضيق حاد للشعرية التي لا تنحصر في النسق اللساني المحض، مثلما أقرت بذلك الشعريات الغربية، و يزيد هذا المنحى الشكلي ترسخا في شعريته من خلال افتراضه أنّ للتعبير الأدبي وسيلتين هما الوزن والنثر، فرّع على أساسهما أربعة أنواع من التعبير: التعبير نثرياً بالنثر، والتعبير نثرياً بالوزن، والتعبير شعرياً بالنثر، وأخيراً التعبير شعرياً بالوزن. وقد احتفى بالنوعين الأخيرين لأنهما الوحيدان اللذان تكمن فيهما الشعريّة²، مع تأكّيده أنّ الشعرية ليست وقفا على الوزن فقط.

ويرى يوسف و غليسي أن تأكيد أدونيس هذا هو "محاولة ضمنية لإثبات شرعية شعرية قصيدة النثر التي هو أحد أساطينها وحاملي لوائها"³. ويقرّ الكثير من الدارسين أنّ التفريغات الأربعة السابقة لأنماط التعبير الأدبي ما هي إلاّ تأثر ضمني بشعرية الانزياح عند جون كوهن.

إنّ شعرية أدونيس شعرية حدائية ثورية متأثرة بالمدارس الأدبية الحدائية في الغرب، وهي بقدر ما كانت كشافاً عميقاً لمكامن إبداعية جديدة مواكبة لروح العصر، كانت من جهة أخرى منساقاً وراء تصوّرات تعتبر غريبة عن الثقافة العربية، كإيلائه أهمية للشكل على حساب المضمون، ودعوته لشعر يتجاوز شروطه التاريخية والثقافية والاجتماعية، وهذه المقولة إلى جانب استحالة إمكانية حصولها، هي دعوة "إلى ثقافة علمانية الأمر الذي يتعارض مع المبادئ الأساسية للإسلام"⁴، ولأنّ الحداثة ما هي إلاّ وجه ممّوه لتمرکز

1- المرجع نفسه ، ص71.

2 - ينظر: أدونيس، سبابة الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1،

1985، ص22-23.

3 - يوسف و غليسي، إشكالية المصطلح، ص314.

4 - عاطف فاضل، النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، تر : أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، ط ، 2000،

الأخر الغربي، ويزداد الأمر خطورة مع دعوته للقطيعة مع التراث العربي، ولجونه في كثير من الأحيان إلى تصيّد نماذج ثوريّة من داخله، ليبرّر دعوته الحداثيّة ويسوّغ وجودها داخل الثقافة العربيّة .

2 - كمال أبو ديب و شعرية الفجوة : مسافة التّوتر

يعتبر كمال أبو ديب الشعريّة خطاباً موصوفاً، و ينطلق في تحديدها بداية من منظور محايت قائم على مفهومي " العلائقية " و " الكلية" اللّذين يرتبطان بينهما ارتباطاً ضرورياً، فالشعرية بالنسبة إليه " خصيصّة علائقية أي أنها تجسد في النص شبكة من العلاقات تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات (...) يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشر على وجودها"¹، وذلك ضمن جميع مكّونات النّص الصّوتية والإيقاعية والتركيبية والدلاليّة والمورفولوجيّة .

ورغم تحديده للشعرية تحديداً محايتاً محصوراً في النّسق اللّغوي، إلاّ أنّه في تطبيقاته يفتح على مكونات خارج البنية؛ مكّونات ذات بعد رؤيوي تتشكل من " مواقف فكرية أو بني شعورية أو تصورية مرتبطة باللّغة أو التجربة أو بالبنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عامّ"² وقد اعتبر أبو ديب هذا البعد الرّؤيوي أمراً ضرورياً في علاقته بالبعد اللّغويّ.

إنّ تفاعل جميع المكّونات السّابقة في سياق واحد هو ما يُطلق عليه أبو ديب مصطلح "الفجوة: مسافة التّوتر"، و يحدده بأنّه³: " الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكّونات للوجود أو اللّغة أو لأيّ عناصر تنتمي إلى ما يسمّيه ياكبسون "نظام التّرميز code " في سياق تقوم فيه بينهما علاقات ذات بعدين" الأولى "علاقات تقدّم باعتبارها طبيعيّة نابعة من الخصائص والوظائف العاديّة للمكّونات المذكورة، ومنظمة في بنية لغويّة تمتلك صفة الطبيعة و الألفة"

ص152.

1 - كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط1، 1991، ص14.

2 - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص22.

3 - المصدر نفسه، ص21 .

إلا أن هذه العلاقات "تمتلك خصوصية اللاتجانس أو اللأطبيعة، أي أن العلاقات هي - تحديدا - لامتجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس " ¹. فهي مفهوم يشمل التجربة الإنسانية بجميع أبعادها، لذا فالشعرية ما هي إلا وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، والمتجسدة بالدرجة الأولى في بنية النص اللغوية.

وعن ازدواجية مصطلح "الفجوة مسافة التوتر" يرى كمال أبو ديب، أن مسافة التوتر هي نتاج للفجوة المتولدة عن كسر بنية التوقعات، وبالتالي فالمفهوم متلازمان، لم يستطع أن يقتصر على أحدهما دون الآخر. وكما تظهر المرجعية النقدية التي استقى منها هذا المفهوم جليا؛ أي جماليات التلقي، يتبدى من ناحية أخرى تأثيره بشعرية "جون كوهن" في حديثه عن الانزياح أو الانحراف، يقول في هذا الصدد: "إن نمط الانحراف الذي يمكن تقبله باعتباره مصدرا للشعرية هو الانحراف الداخلي: أي الانحراف الحاصل في بنية النص فعلا: دلاليا، أو تصوريا أو فكريا أو تركيبيا" ². فالانزياح وسيلة من وسائل الفجوة مسافة التوتر يتم من خلاله كسر بنية التوقعات حسب الناقد.

وإذا كان كمال أبو ديب يتوافق مع كوهن في مفهوم الانزياح، فإنه يذهب مذهبا متفردا فيما يخص قضية "الأصل - الانحراف"، فكوهن يجعل من النثر معيارا ينزاح عنه الشعر، أما أبو ديب ف"يلغي الامتياز الذي يحظى به الشعر من النثر، فليس النثر معيارا للشعرية، إنهما أصلان متوازيان" ³، فما يبحث عنه أبوديب هو التمييز بين الشعر والأشعر داخل الخطاب الأدبي عامة، ولهذا فهو لا يعتبر الوزن والقافية جوهر الشعرية، وإنما جوهرها هو "الفجوة مسافة التوتر" المتحققة على المستويين اللغوي والرؤيوي.

لم يلتفت أبو ديب في نظريته إلى ما يمكن أن يميز الشعرية العربية عن غيرها من الشعرية في أي وجه من الوجوه، يبدو تأثيره جليا بالشعرية الغربية في العديد من تفصلات نظريته، الأمر الذي يقره العديد من الدارسين، معتبرين "تفكير كمال أبو ديب في الشعرية، صورة للبنىوية العربية" ⁴، وإن كان أبو ديب قد أصر في بداية مؤلفه على

1 - نفسه، ص 21.

2 - نفسه، ص 141.

3 - حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 124.

4 - أحمد الجوة، بحوث في الشعرية، مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب و العلوم الانسانية بصفافس، الجمهورية

أنَّ الشَّعرية " خَصِيصَةٌ نَصِيَّةٌ لا ميتافيزيقية "1 فسرعان ما تحوّل عن هذا المطلب إلى معالجة مكّونات غير لغوية، فوق " بين اجتزائية مخلة بمفهوم الشعرية وشمولية لهث وراءها (...) ولم يطوعها "2 ليصيب طرح الناقد التردد والتناقض.

3 - يوسف إسكندر والشَّعرية التأويلية

إننا نعتبر جهود الناقد يوسف محمد جابر إسكندر في الشَّعرية أفقاً تنظيرياً متفرداً، اضطلع بتأسيس طرح نظري جديد يتجاوز طروحات الغربيين في مجال الشَّعرية؛ فبعد أن درس أهم نظرياتهم بمختلف اتجاهاتها: الوظيفية والشكلية والسيميائية في كتابه "اتجاهات الشَّعرية الحديثة، الأصول والمقولات" استقر على نتيجة مفادها تفاوت النظريات الشَّعرية الغربية من حيث القدرة الوصفية والقدرة التفسيرية، الأمر الذي استدعاه لتجاوز هذه الثنائية بإطار نظري جديد "يتشكّل من التلفيق والتخصيب بين حقول الوصف والتفسير، أي بين الشَّعرية والتأويلية، على أن يتّجه التأويل إلى الخطاب الشعري لا إلى النص، أي إلى الإجابة عن السؤال لماذا الشعر؟"³، وذلك في كتابه "هرمنيوطيقا الشعر العربي، نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشَّعرية"، بعدما قصرت الشَّعريات الغربية نظرياتها في الإجابة على سؤال "ما الشعر؟" فحسب، توخياً منها للالتزام بقدر أكبر من الموضوعية المضاهية لموضوعية العلوم الطبيعية، فحدّدت موضوعها بالخطاب الشعري المجرد، ومالت بذلك للوصف، متغافلة عن البعد التاريخي الذي يحكم الظاهرة الشَّعرية .

حاول يوسف إسكندر في طرحه الجديد تلافياً أوجه النقص المعرفية والمنهجية في هاته الشَّعريات، بتوليد شعرية تأويلية * بناها على الشعر العربي قديمه و حديثه، إلا أن بناءه لنظريته على الشعر العربي ليس من قبيل الاعتداد بخصوصية الشَّعرية العربية إذ يصرّح في خاتمة كتابه بقابلية تطبيقها على أي شعر كان بعد التكييف الضروي.

الفرنسية، دط، 2004، ص385، وينظر: عبد العزيز إبراهيم، شعرية الحداثة، دراسة، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق، دط، 2005، ص11 وما بعدها .

1 - كمال أبو ديب، في الشَّعرية، ص18.

2 - حسن ناظم، مفاهيم الشَّعرية، ص123.

3 - يوسف إسكندر، اتجاهات الشَّعرية الحديثة، ص188-189.

* نميل نحن إلى استعمال مصطلح "تأويلية" بدل "هرمنيوطيقية" الذي يتبناه الناقد .

يختلف موضوع الشعرية بالنسبة ليوسف إسكندر عن الموضوع الذي سطرته لها الشعريات الغربية كخطاب مجرد "فنحن في الحقيقة لا نتلقى الشعر بعيدا عن سيرورته النصية وتحققه النصي(...). و من هنا أهمية النظر للخطاب لا بوصفه تجريداً متعالياً للخصائص الشعرية وإنما بوصفه تعالياً محكوماً بالتفاعل الحقيقي من لدى القراء مع خصائص هذا الخطاب، إذ أن الخطاب الشعري خطاب جمالي و يقتضي جماليته أن يدرس داخل التجربة الجمالية أي واقع التفاعل بين الخطاب والقارئ"¹ ، فموضوع الشعرية لديه هو "الخطاب المتصير تاريخياً". و يقتضي هذا التغيير؛ أي تغيير الموضوع، تغييراً في المنهج ، فلن يكون الوصف وحده ذا كفاءة منهجية للإحاطة بهذا الموضوع الموسع، ما يستدعي دمج حقل الوصف والتفسير معاً.

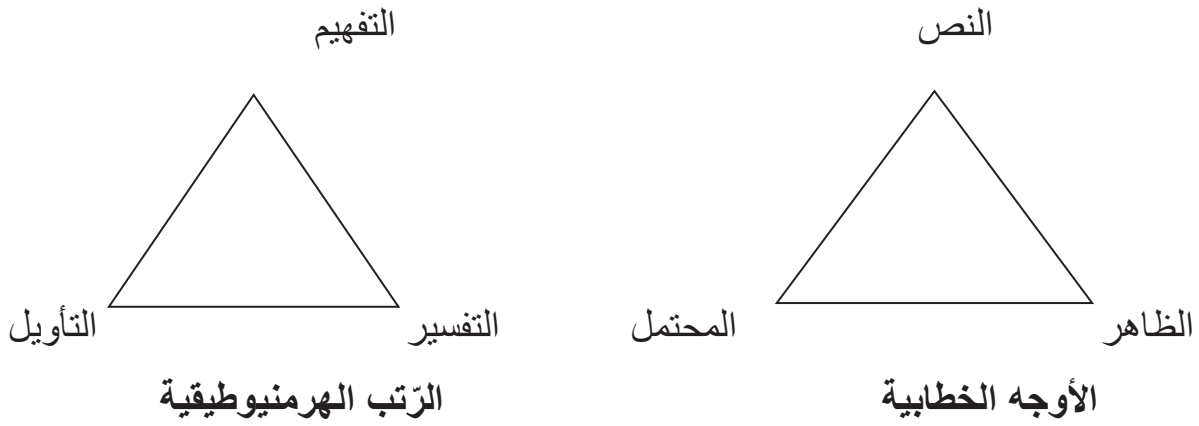
لقد أقام الناقد نظريته الشعرية على ثلاثة مداخل رئيسة تساعد على الإحاطة بالخطاب الشعري وتفسيره، وهي: التداول الشعري أي الوظيفة الخطابية للشعر، والنحو الشعري المتعلق بالبنية اللسانية للشعر، والدلالة الشعرية المتعلقة بعملية التدايل في الشعر، لتسهم جميعها في الكشف عن "الكيفيات التي يتجسد بها الخطاب الشعري من جهة، و تكشف عن الأسباب الكامنة وراء هذه الكيفيات"² من جهة أخرى مستعينا بكليات ومفاهيم تنتمي لحقول معرفية مختلفة كالتأويلية وأصول الفقه والبلاغة .

ينطلق في مدخل التداول الشعري أو الوظيفة الخطابية للشعر من تحديد قطبين متوازيين هما: الأوجه الخطابية المتعلقة بالخطاب الشعري كبنية لسانية، والرتب الهرمنيوطيقية المتعلقة بالفاعلية التأويلية للقارئ، وليوضح كيفية اشتغال هذين القطبين تبني سلم رتب تأويلية قدمه جعفر بن أبي إسحاق الموسوي الكشفي، مع التحويل اللازم لبعض مضامين هذا السلم بما يناسب تحليلاته، ليقيم بعد ذلك هرما يتكون من ثلاث رتب: التفهيم والتفسير والتأويل، و تبني مقابله تقسيم الأصوليين للخطاب بين نص و "اللفظ

¹- يوسف إسكندر، هرمنيوطيقا الشعر العربي، نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعرية، دارالكتب العلمية، بيروت، لبنان ، ط1، 2008 ، ص 42.

²- المصدر السابق ، ص205.

الدال على معنى لا يحتمل غيره أصلاً¹، وبين ظاهر وهو " اللفظ الدال في محلّ النطق على معنى لكنّه يحتمل غيره احتمالاً مرجوحاً، فدلالته على المعنى الراجح فيه تسمّى ظاهرًا، ودلالته على المعنى المرجوح فيه تسمى تأويلاً² ، وهكذا تقابل كلّ رتبة تأويلية وجها خطابياً معيّناً، فالتفهم رتبة هيرمنيوطيقية تتعلق بكلّ متن لغوي لا يحتمل إلا معنى واحداً وهو " النص " والتفسير يتعلق بالخطاب الذي يحتمل أكثر من معنى، أحده أظهر من الآخر لوجود قرائن، و هو ما يوافق "الظاهر" في حين يتعلّق التّأويل بالخطابات التي تحتمل أكثر من معنى من غير ترجّح، وهو ما يوافق دلالة المرجوح أو "المحتمل"، وقد وضّح هذه المفاهيم في الشكل الآتي :



فكلّ وجه خطابي يلازم رتبة هيرمنيوطيقية معينة، ويشترك في هذين القطبين جميع الخطابات بشتّى أنواعها، فما الذي يميّز طبيعة الأوجه الخطابية في النصّ الشعري ؟ و ما طبيعة الرتب الهرمنيوطيقية المتعلقة بها؟

انطلق في تحليله لهذه النقطة من استطبيقا رومان انغاردن الذي نفى أن تكون القيم الجمالية متجلية في الموضوع المادي، فهي لا تتحقّق حسبه إلا بالتجربة الجمالية. وقد تبني يوسف إسكندر هذا التمييز بين العمل الفني والموضوع المادي وجعله شاملاً ليس للتجربة فحسب، بل لطابعها الهرمنيوطيقي "وهو طابع إحقاقي complemented يقوم بإكماله

1- الشنقيطي محمد يحيى بن محمد المختار، إيصال السالك في أصول الإمام مالك، دار جزم، دط، ص 101.

2- المرجع نفسه ، ص 102.

الملاحظون Observers باصطلاح انجاردن أو القراء النصيون. كما نفضّل، وهذا الطّابع الإلحاقى يمكن أن نجده في الجانبين الوجه الخطابى والرتبة الهرمنىوطيقية¹. و يستجلى بالتالى نمطين من الإمكانيات الهرمنىوطيقية، لكلّ نمط وظيفته الخاصة، وهما:

1- القارئ الخطابى : هو جملة القراءات والخلفيات المعرفية للقارئ " وهو يشمل العادات و الشّفرات الثقافية المتنوّعة (...). فهو نظام من الشّفرات الجمالية الثقافية التي تجرّدت وأصبحت معجماً ثابتاً يوجّه الرّتب الهرمنىوطيقية²

2- القارئ النصي: " هو الممارسة القرائية الفعلية لإحقاق تجربة جمالية³ فالتّجربة الجمالية تتمّ عن طريق القارئ النصي بتوجيه من القارئ الخطابى.

إلا أنّ ما يميز الخطاب الشعريّ - حسبه - هو قدرة المتلقّي على الانفلات من سيطرة القارئ الخطابى، أي قدرة القارئ النصي على مراوغة الشّفرة الجمالية والمعرفية، فلا يستقرّ على وجه محدّد يمكن أن يستدعي رتبة هيرمنىوطيقية معيّنة، أي لا يستطيع تمييز النصّ من الظاهر من المحتمل، وهو ما يجعل الخطاب الشعري يتّسم حسبه بـ " اللاتّحديد " للوجه الخطابى وبالتالى للرتبة الهرمنىوطيقية الملائمة. وهذا الجدل بين القطبين الذي يعيق سيرورة التّواصل "يعزّز الفاعلية أو النّشاط الأقصى لوعي القارئ، أي نشاط الأنا ومواجهته للعالم من خلال الأدب، بصورة أكثر ملموسية ومباشرة⁴. وذلك من خلال تعميق إحساسه بالأشكال اللّغويّة الذي فقد وعيه بها في التّواصل اليومي، ما جعله خاضعاً لتّمويه العلامات الخارجيّة المنطوية على إيدولوجيا ووعي خادع، وهذه الإعاقة التّواصلية هي ما يُطلق عليه يوسف إسكندر بالتّداول الشعري أو الوظيفة الخطابية للشعر.

تتعلق الوظيفة الخطابية بسيكولوجيّة التّواصل الشعري الذي رأينا أنّه يكسر الوهم التّواصلى للخطابات الاعتياديّة، فكيف يمكننا أن نميّز بين السيرورة التّفنانيّة للتّواصل الاعتيادي من جهة والتّواصل الشعري من جهة أخرى رغم أنّهما ينتميان لنظام تواصلى

1 - يوسف اسكندر، هرمنىوطيقا الشعر العربي، ص64.

2 - المصدر نفسه، ص64.

3 - المصدر السابق، ص64.

4 - نفسه ، ص70.

واحد ؟ لبيّن ذلك ، فرّق إسكندر بين مفهومي المعنى والدلالة¹، يقصد بالمعنى الغرض الأصلي أو قصديّة التأليف، وهو ذو رتبة تفهيمية، وترتبط الدلالة بالحادثة الهرمنيوطيقية المتعلقة بالقارئ الذي يحدّد الوجه الخطابي المحتمل انطلاقاً من القارئ الخطابي، لذا تختلف الدلالة من زمن لآخر متخذة أوجه خطابية مختلفة، واستلزماً رتباً هرمنيوطيقية متباينة، في حين أنّ المعنى ثابت.

إنّ هذين المفهومين ليسا حكراً على الخطاب الشعري، بل إنّ ما يميزه ويكسبه خاصية "كسر الوهم التواصلي"، هو ما أطلق عليه "السكت الشعري"، وهو وجهٌ خطابيّ جديد خاصّ بالخطاب الشعريّ فقط يتكون بصفة عامّة من "المواجهة الفعّالة بين المعاني الأصلية للتأليف بما تحمله من إمكانات والدلالات التاريخية ومعطياتها"²، وكذا المواجهة بين اللغة الآلية الاعتيادية واللغة اللاّلية ولهذا الوجه الخطابي الجديد رتبة خاصّة، وهي "السكت" أو "التنافذ الهرمنيوطيقي؛ أي الدوران بين الرتب الهرمنيوطيقية المختلفة نتيجة تمويه الأوجه الخطابية الثلاث؛ النص، والظاهر، والمحمّل، واستحالة الركون إلى وجه معيّن، وهذا اللاتّحديد هو "القانون المؤسّس للتواصل الشعري"³ حسب يوسف إسكندر.

يتمّ التواصل الشعري عن طريق حضور نصوص خارجية داخل الخطاب الشعري، أي أنّه يحوي علاقات تناصية تحيل على مرجع خارجي، فتكون بذلك "نصّاً" ذا رتبة تفهيمية، إلّا أنّ دخولها في سياق الخطاب الشعري؛ يفقدها إحالتها تلك، لأنّ القارئ لن يتفهمها وفق خلفية الأثر الخارجي، بل يفسرها على وفق ظاهر القصيدة، ويؤوّلها وفق احتمالاتها العديدة⁴.

فإذا كان النصّ الخارجي يشكل نظاماً معيارياً بالنسبة للقارئ الخطابي، فإنّ الخطاب الشعري إحراف لهذا النظام " فيكون النصّ في حقيقته جدلاً بين أوجه ظاهرة ومحمّلة تربك القارئ النصّي المحكوم بالقارئ الخطابي، فتكون فعاليته جدلاً بين الرتب الهرمنيوطيقية أي تنافداً بين هذه الرتب وعبوراً مستمرا من التفهيم إلى التّأويل عبر

1 - ينظر: نفسه، ص73.

2 - المصدر السابق ، ص74.

3 - نفسه، ص76.

4 - ينظر : نفسه، ص90.

التفسير¹. و هذا هو مفهوم " السكت الشعري " الذي يمثل تعارضًا بين نظامين؛ نظام معياري تشكله العلاقات التناسية وآخر تحريفي إبدالي تمثله الأوجه الخطابية المحتملة للنص الشعري. ويعتبر "السكت الشعري" مفهوما مركزيا في نظرية إسكندر، إذ يجري على جميع المداخل الخاصة بالموضوع.

هذا بالنسبة للسكت الشعري في التداول، أما بالنسبة للبنية اللسانية للشعر، فقد تناولها من ثلاثة جوانب؛ العروض والتركيب والبلاغة، وتنطوي ثلاثتها على خاصية السكت، إذ يؤكد في الجانب العروضي على أن الأساس الإيقاعي للعروض العربي أساس كمي وليس نبري، أي أنه يقوم على التوالي العددي للحركات والسكنات، ورغم هذا نجد في العديد من نماذج الشعر الجاهلي والشعر الحديث أي الشعر الحر القائم على وحدة التفعيلة انفلاتات إيقاعية، لا تحتكم للعروض المفترض، فيسعى الناقد لإقامة مسوغ لهذه الانفلاتات، وقد طوّر بالفعل مفهوما صوتيا أطلق عليه " السكت "، وقد استقى هذا المفهوم من علم القراءات، ويعني " قطع الصوت زما هو دون زمن الوقف عادةً من غير تنفس " وهو وقفة صوتية غير دالة. ولكن يبدو أن السكت لا يستجيب للأبيات السليمة عروضيا.²

أما السكت التركيبي فهو ذلك الجدل بين الأوجه الخطابية وهو "في جوهره، جدل وإحراف وإبدال للمواضع والسياقات التي جاءت بها العلاقات التناسية"³. فهو تعارض بين الحقل المعياري والحقل الإبدالي، أين تنشأ "حاجة بنيوية لتدخل القارئ وإحقاق دوره في التفهم بردّ التعارض بين الحقلين وتوليد المعاني المتعددة"⁴، وهذا ما يستدعي نوعًا مختلفًا من التّدايل أطلق عليه الناقد " التّدايل المزدوج ".

وفي السكت البلاغي، انطلق الناقد من قضية الحقيقة والمجاز وطبيعة العلاقة بينهما، فاستخلص من مذاهب البلاغيين والأصوليين العرب القدامى ورؤاهم في هذه القضية ثوابتًا ومتغيرات، الثوابت هي الإقرار بوجود قطبين مختلفين حقيقة و مجاز، والمتغيرات هي

1 - نفسه ، ص 94 .

2 - ينظر: المصدر السابق، ص 101 و مابعدھا.

3 - نفسه، ص 139.

4 - نفسه، ص 139.

طبيعة العلاقة بين الحقلين وكيفية إفراس المجاز من الحقيقة.

يطلق الناقد على الحقل الأول "الحقل المعياري"، يدخل ضمنه ما هو لغوي و عرفي، والثاني "الحقل الإحراقي" الذي يقوم بتغيير معطيات الحقل الأول " فيكون السكت البلاغي هو العلاقة الجدلية بين الحقلين، أي وضع مكونات معيارية في سياقات إحرافية"¹، ويقسم الناقد في ضوء هذا المنطلق الصور البلاغية إلى قسمين: صور صوتية محضة، وصور دلالية محضة، فمثلا الجنس كصورة صوتية يقوم على وضع الاختلاف الدلالي بين مختلف الوحدات اللغوية في سياقات لفظية متشابهة، تشابهًا صوتيًا، وهذا تفسير على وفق السكت البلاغي.

أما مدخل الدلالة في الشعر، فقد حلل فيه عملية التدليل من خلال استثماره لفينومينولوجيا هوسرل التي ترى الأ حقيقة للموضوع إلا من خلال فعل الإدراك "و في كلّ حادثة إدراكية يكون الإدراك من جانب محدّد أو نقطة معيّنة للملاحظة والإدراك، وعليه يشخصّ الموضوع المدرك نفسه من جانب واحد و ليس من الجوانب كلّها"² و هذا ما سيسم عملية الإدراك بالنقصان أو عدم الاكتمال، و هذا الأمر سار في كلّ إدراك اعتيادي.

أما بالنسبة للإدراك الفني، فقد طوّر يوسف إسكندر من خلال تصوّرات هوسرل مفهوم "التجانب الإدراكي"، أي أنّ هناك جدلاً إدراكيًا يوازي جدل الأوجه الخطابية والرّتب الهرمنيوطيقية. و يتحقّق "التجانب الإدراكي" في تصوّرات علامائية استدعته لتبني المقولات الثالوثية لدى "بورس" (Cha.S.Pierce)(1839-1914) مع إضفاء مقولتين أخرتين كي تناسب عملية التدليل في الشعر، لتعمل هذه المفاهيم جميعًا وفق مفهومه المركزي "السكت الشعري".

يعتمد الخطاب الشعري على ازدواجية التدليل، وليوضّح إسكندر ذلك فقد استغل مفهوم "الموافقة والمخالفة" لدى الأصوليين، الأول "ما يكون مدلول اللفظ في محلّ السكوت موافقًا لمدلوله في محلّ النطق" والثاني "ما يكون مدلول اللفظ في محلّ السكوت مخالفًا لمدلوله في محلّ النطق"، وقد ذهب إلى أنّ الشعر يعتمد المفهومين معًا في الآن واحد، أي أنّ "هناك تجاذبًا مستمرًا بين معنى ظاهر ومعان خافية باطنة أو محتملة، فضلًا

1 - المصدر السابق ، ص162.

2 - نفسه ، ص 173.

عن تواجد علاقات الحضور وعلاقات الغياب في حيز واحدٍ من عملية التّذليل¹. وهو جوهر السّكت الشعريّ.

ويعود النّاقِد إلى تحديدات التّراث البلاغي والأصولي الإسلامي لأقسام الدّلالة الثّلاثة: المطابقة، والتّضمّن، والالتزام، ليختزل هذه الثّلاثية في ثنائية حديثة قدّمتها اللّسانيات، وهي "الدّلالة المطابقيّة" و"الدّلالة الإيحائيّة"، وما يميّز الشّعْر هو أنّه "يعتمد الإلباس بين الدّالّتين (...). فليس هناك من دلالات محددة في الخطاب الشعري على الرّغم من أنّه ليس خاليًا منها"²، وهذا ما يدعو النّاقِد بالسّكت الدّلالي أي جدل الدّلالات الموازي للجدل الخطابي والجدل الهرمنيوطيقي.

يتّضح بعد عرضنا للشّعريّة التّأويلية لصاحبها يوسف اسكندر أنبأها على فلسفة التّأويل اللّامتناهي الذي تعضده الفلسفة التّفكيكية، المسلّمة زمام السّلطة كاملة للقارئ، ليؤول معنى النّص إلى اللّاتّحديد، أين يفقد التّأويل فاعليته المنوطة به وهي البحث ثم الإرساء على دلالة معيّنة للنّص.

و قد استوقفنا نقطة مهمّة بخصوص السّكت الشعري الذي يكرّس اللّاتّحديد أي التّوليد اللّانهائي للدّلالات من خلال انفلات القارئ النّصي من جبريّة القارئ الخطابي، إذ نرى أنّ هذا التّخلّص والانفلات نسبيّ لأنّه لا يشمل منطق المعايير والقيم الفكريّة والثّقافيّة التي تكسب الوجه الخطابي دلالةً معقولة وممكنة، وتعطي للتّأويل دوراً فعّالاً في إدراك الممكنات الدّلالية، بغض النّظر عن السّيرورة اللّانهائية للفاعليّتان، التي لا بدّ ألا تكون "خروجاً عن معيار قيميّ أو عقديّ بما يساوي اللّامعنى أو استحالة التّأويل المنسجم مع تلك المنظومة القيميّة أو العقديّة التي خرج عليها القول الشعريّ"³، فيكون ذلك التّناؤد الهرمنيوطيقي مجرد عبثٍ لا طائل من وراءه، والأمر سيان بالنّسبة لجدل الأوجه الهرمنيوطيقيّة.

إنّ إغفال هذا الأمر يمكن أن يختزل التّجربة الجمالية إلى مجرد ألعاب وحيل لغوية

1 - المصدر السابق، ص 189.

2 - المصدر نفسه، ص 189.

3 - الشّيخ قاضي، التّأويل بين الممكن و اللّاممكن في الخطاب الشعري الحديث، ص 319.

مجرة من أي قيمة معرفية أو جمالية، كما يوقع النظرية في نفس الإشكال الذي انتقدته وحاولت نفاديه، وهو السمة التجريدية الثابتة للخطاب، فإذا كان "الخطاب المتصير تاريخياً" هو الموضوع المقرر لهذه الشعرية، فإن الأمر يقتضي النظر إلى الخطاب الشعري داخل سياقاته الخاصة التي تحدد الإحداثيات الدلالية لكل من النص وفاعلية التأويل.

و قد ألفينا مقطعاً من قصيدة الشاعر "أمل دنقل" سقطت قراءة الناقد لها فيما استدركناه، خصوصاً وأنه لم يتعرض لدلالة القصيدة في كليتها والتي تدفع بها إلى دائرة "اللاممكن"،*، يقول أمل دنقل في بعض المقاطع من قصيدة "مقابلة خاصة مع ابن نوح"، لم يوردها الناقد جميعها¹:

(...)	(...)
هاهم الجبناء يفرون نحو السفينة	(...)
(...)	المدينة تغرق شيئاً... فشيئاً
ولنا المجد - نحن الذين وقفنا	تفرّ العصافير ،
وقد طمس الله أسماءنا	و الماء يعلو.
نتحدّى الدمار ..	على درجات البيوت - الحوانيت - مبنى البريد-
ونأوي إلى جبل لا يموت	البنوك (...) مستشفيات الولادة
يسمونه الشعب	(...)
نأبى الفرار	هاهم " الحكماء " يفرون إلى السفينة
و نأبى النزوح"	المغنون - سانس خيل الأمير - المرابون - قاضي القضاة

صحيح أن هذه المقاطع تمثل لمفهوم السكت الشعري؛ إذ هناك علاقات تناصية (حادثة الطوفان...) مشكّلة للوجه الخطابية "النص"، تفقد هذا الوجه بمجرد دخولها سياق النص الشعري، فالنص الذي يستدعي رتبة التفهيم "يمكن أن يكون ظاهراً على الحادثة التاريخية المترسّحة من السياق اللغوي الذي يستدعي، أيضاً، رتبة التفسير، وتحت هذا الظاهر الذي ترشحه قرائن العرق الفعلي، هناك احتمالات غرق معنوي أي الوجه المحتمل الذي يستدعي

* اللاممكن: " لا بما يعني استحالة وضع حدّ للقراءات المحتملة؛ إنّما القراءات التي تعارض معايير البيئة الفكرية لخلفية الأثر الفتي، أو معارضتها معايير توظيفها أو استدعائها"، المرجع نفسه، من المقدمة.
45- أمل دنقل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، ط2، 1985، ص393.

رتبة التأويل "1، إلا أن من البين أنّ هذا الدوران بين الأوجه الخطابية وبموازاته التنافذ الهرمنيوطيقي مقطوع الصلة بسياقه التاريخي، فالتناص مع الحادثة التاريخية يبدو مفرغاً من الدلالة الأصلية التي بدونها لن نبني وجهاً خطابياً جديداً، ذلك أنّ الدلالة الأصلية للحادثة التاريخية التي يستدعيها القارئ هنا، هي تسليط الله عزّ وجلّ عقاب الطوفان على الكفار، وتنجيته لنبيه نوح ومن معه في السفينة، إلا أنّ الشاعر ينسب فعل الإهلاك الخاص بالله عزّ وجلّ لفئة مستبدة ظالمة، والوسيلة التي أنجى بها سبحانه المؤمنين في يد هؤلاء أنفسهم، ويبدو في المقطع الأخير أنّه يحاكي ابن نوح الكافر بايواءه لجبل، هو الشعب، بالنسبة للشاعر، الذي يتحدّى بقوته ظلم الطغاة واستبدادهم، إلا أنّ الدلالة هنا لا تستقيم لأنّه جعل فعل الله وهو الإهلاك وعقاب الطغاة الكافرين، في مقام فعل المستبدين وهو الظلم وقهر الأبرياء، وتجري الدلالات الموالية في نفس هذا المسار التعارضية.

إنّ هذا الأمر يجعل القارئ يتبعد الممكنات الدلالية أو الأوجه الخطابية لأنها لا تجد قابلية التّموذج داخل منطقته الفكري والثقافي العربيّ، ممّا يعطل سيرورة السكت الشعريّ.

يُمكننا أن نخلص من خلال ما سبق إلى أنّ تعامل الوعي النقدي العربي مع الشعر قد تغيّر عمّا كان عليه قديماً، وقد ساهمت الحداثة في ذلك بشكل كبير، سواء على مستوى النقد أو النظرية، وبقدر ما كان لها الفضل في ردها بأفكار ساهمت في تطويرهما، بقدر ما أربكتهما وأفقدتهما مسارهما الصّحيح الذي كان من المفترض أن يراعى فيه خصوصية الثقافة العربية وبنية العقل العربيّ عامّة والشعر خاصّة.

أسهم النقاد الثلاثة السابقون في إرساء جهود تنظيرية مختلفة فيما بينهما و متفاوتة من حيث الخلفية الإبتيمولوجية، فأدونيس يختلف عن الآخرين في رجوعه للشعرية العربية القديمة وقرائتها قراءة غير مفصولة عن الجوّ الفكري والثقافي العامّ، مسلّحاً بفكر حدائثي غربيّ أخلّ في كثير من المواضيع بالرّصانة العلميّة لمشروعه القرائي للتراث، وبنفس الفكر الحدائثي هذا، أقام ترسانة مفاهيمية حاول من خلالها تجسيد جوهر الشعر المعاصر وأفاقه، منجذباً نحو رؤى فكرية غربية، وبغضّ النظر عمّا هو إنساني مشترك، فهي لا تنسجم مع

1 - يوسف أسكندر ، هرمنيوطيقا الشعر العربي ، ص84.

طبيعة التجربة الجمالية العربية وخصوصيتها القيمة.

أما شعرية كمال أبو ديب فلا تبعد كثيرًا عن النطاق الإستمولوجي لشعرية أدونيس، خاصة في جانبها الرؤيوي، إلا أن أبا ديب قد جمع بين هذا الجانب والجانب الشكلي اللغوي الذي نحى فيه منحى الشعرية والنظريات الأدبية الغربية مقيمًا نسقًا مفاهيميًا خاصًا.

في حين استوقفنا شعرية يوسف إسكندر ببناءها المعرفي الذي بناه وفق أبعاد الخطاب الشعري المتصير تاريخيًا، وتنظيره هذا يتجاوز الشعرية الغربية التي قصرت موضوعها على الخطاب المجرد. وتوافق تمفصلات هذه النظرية فرضيتنا حول طبيعة موضوع الشعرية والتقسيم المنهجي الذي تستتبعه مداخل هذا الموضوع، إلا أننا نختلف معه في عدة منطلقات، بداية بعدم اعتداده بخصوصية الشعرية العربية، ذلك لأننا نؤمن بأن عملية التفاعل الجمالي من لدن القراء تختلف لا محالة من ثقافة إلى أخرى، ومن سياق تاريخي إلى آخر، فالدوق الفني للعربي يختلف بحكم اختلاف اللغة والأساليب وتاريخيتهما من جهة، ومن ناحية المضمون الذي توجهه إحدائيات المعايير الفكرية والثقافية والعقائدية والاجتماعية من جهة أخرى، ولا نعدم مع هذا اشتراكه فيما هو إنساني عالمي. كما أننا نلتزم موقفًا متحفظًا تجاه الفكر ما بعد الحدائتي المكّرس للنموذج اللغوي والتأويل اللامتناهي، وهو فكر لا يسير مع الفكر العربي إلا في اتجاه التعارض والتناقض، في حين لا يتردد الناقد في تبنّيه والتأسيس عليه، وطبيعي ألا يفعل لأنه لا يؤمن بخصوصية النظرية الشعرية.

و يبدو لنا من الطبيعي أن اتّخذنا "الخطاب المتصير تاريخيًا" موضوعًا للشعرية أن ننظر إلى الأفق المعرفي والفكري الذي يتحقّق فيه الخطاب، حتى نستطيع القبض على تصوّر واضح لسيرورة العملية التواصلية في الشعر وندرك الموجّهات والمحقّرات المتحكمة فيها وكذا كيفية إتمامها. و لهذا سيكون لنا استمرار مع نظرية يوسف إسكندر في الفصل الثاني بعد تلافي ما استدركناه في المواضيع السابقة، لتسهم شعرية في استشراف الأفاق تنظيرية للشعرية العربية المعاصرة.

الفصل الثاني: الآفاق التّظهيرية للشّعرية العربيّة المعاصرة

المبحث الأوّل: التّداول في الخطاب الشّعري.

المبحث الثّاني: البنية اللّسانيّة في الشّعري.

المبحث الثّالث: عملية التّدليل في الشّعري.

لا نزع في هذا البحث أننا سنقيم بناء نظرياً متكاملًا لشعرية عربية معاصرة، ولكننا سنحاول إقامة تصوّر نظري مؤسس على خلفية إبستمولوجية خاصة، لا مناص من الانطلاق منها لبلوغ آفاق تنظيرية لهذه الشعرية، ولا محيد عنها للتعبير عن خصوصيتها الفنية والثقافية والحضارية التي تقتضي نسقا معرفيا ومنهجيا مميزا.

وسنقيم هذا التصور بناء على ما رأيناه من نقد معرفي ومنهجي للشعرية العربية قديما وحديثا، محاولين القبض على أساس نظري يتجاوز مظاهر قصورها، ويكون في نفس الوقت شاملا ومناسبا لتمثيل الشعر العربي في جميع عصوره.

وقد ارتأينا لتحقيق هذا المسعى أن نقيم توفيقا بين التصور الذي ألفيناه في عمود الشعر لدى المرزوقي¹ (ت 421هـ)؛ وهو عدم اكتفائه بضبط المعايير النصية للقصيدة العربية وشروطها - والتي سجلنا عليها بعض المآخذ في موضع سابق - بل احتفى توازيا مع هذه المعايير بالتلقي في تأكيده على الوظيفة القيمية للشعر التي لا تفصل ما هو جمالي عما هو أخلاقي، وهي وظيفة نابعة من صلب المقومات الثقافية والاجتماعية والأخلاقية للذات العربية، سنقيم توفيقا بين هذا التصور، والتصور المنهجي في الشعرية التأويلية* لصاحبها يوسف إسكندر بعد نقدها وتكييفها والإضافة إليها، مع الأخذ بعين الاعتبار ما وقعت فيه باقي المحاولات التنظيرية للنقاد المعاصرين في هذا المجال من انسياق وراء الفكر الحدائي الغربي بدعوى الجدة والموضوعية دون مراعاة لطبيعة موضوع الشعرية الذي يفترض، كأى موضوع ينتمي إلى مجال العلوم الإنسانية، أنه يخضع لمعايير بيئته الفكرية والحضارية.

إن جوهر التصور الذي سنقيمه من التوفيق بين التصورين السابقين، هو قيامه على خلفية فلسفية وإبستمولوجية أساسها اعتبار القول الشعري، ليس مجرد جماليات لغوية والتباسات تواصلية، بل سلوكا وظيفيا ونشاطا قيميا ومعرفيا متكاملًا مع الأنشطة الحضارية الأخرى، فالشعر في الثقافة العربية خطاب فني وظيفي ذو قيمة جمالية وإصالية ومعرفية

1 - ينظر: المبحث الثاني من الفصل الأول، ص 44، 50.

* الشعرية التأويلية: هي الاسم الذي يطلقه يوسف إسكندر على شعرية.

مُتَّئِلة لشروط بيئتها الحضارية، ومُسَهِّمة في الارتقاء بالحسّ الجمالي والأخلاقي والروحي للمتلقين وهو الأساس الذي لا يمكننا تجاوزه أو إغفال أهميته لضمان استقلالية وخصوصية الشعرية العربية، ومحاولة تلافي أزمتها قديما وحديثا، فهو الذي يضمن لنا رؤية منسجمة ومناسبة تجاه الشعر العربي في أيّ عصر من العصور ما دام ينبع من دائرة الانتماء الحضاريّ، ووقوفنا على هذا الأساس في نموذج من الشعرية العربية القديمة، وهو النموذج الذي شيّدته تراث¹ أرسى دعائمه عقل عربيّ يقظ أولى مقوماته التوافق بين أشكاله الحضارية الواقعية ومحتواه الإنساني¹ هو ما يؤصّل هذه الرؤية ويرسخها، ويضمن لنا في نفس الوقت مرجعية ملائمة للنقد العربيّ المعاصر.

ووفقا لهذا المنظور، لا بدّ أن يكون موضوع هذه الشعرية المراد بلورتها، موسعا ليشمل الخطاب الشعريّ في واقعه التفاعليّ، أي ضمن سياقه التداوليّ الذي تتحكم فيه إرغامات السياق الثقافي والاجتماعي والديني وغيرها، وهي السياقات التي تُكسب معاييرها كلّ خطاب شعريّ إمكانيته التأويلية وتحقّقه الدلالي، اللذين تتجلى فيهما القيم المعرفية والوظيفية للخطاب الشعري في ظلّ التواصل. وهذا المنطلق يُسَلِّم فيه ضمنا بقصدية النصّ التي توجب بدورها الالتزام بـ"التأويل المنضبط" مع معايير كل من النصّ الشعريّ نفسه ومعايير بيئته، دون أن يمنع هذا الالتزام بالضرورة التعدّد الدلالي داخله.

تتقاطع حدود هذا الموضوع مع ما حدّده يوسف إسكندر في شعرية، إذ يقرّ بأنّ موضوعها هو الخطاب لا كبنية لغوية مجردة، بل كخطاب تفاعليّ، ضمن صيرورة تاريخية، فهو يشترك مبدئيا مع منطلقات موضوعنا، إلاّ أنّه يخالفه من حيث عدم اعتداده بقصدية النصّ، التي نعتبرها نحن المبدأ الجوهرية الذي يحقق القيم المعرفية والوظيفية للخطاب الشعريّ، ولهذا فهو يتخذ لنظريته موقفا ضمن التأويل اللامتناهي، مسلما كما رأينا سابقا بسلطة القارئ على حساب سلطة النصّ، ومشيدا مفاهيمها المركزية في ظل هذا النموذج. إنّ هذا التباين الإبستمولوجي سيكون في الحقيقة عاملا مساعدا في استجلاء

1 - مسلم حسب حسين، جماليات النصّ الأدبي، دراسات البنية والدلالة، دار السياب، للطباعة والنشر والتوزيع، لندن،

مفاهيم الإطار النظري الجديد الذي نسعى لتحقيقه عن طريق السير مع جزئيات نظريته نقداً وتكيفاً وإضافة وتغييراً في بعض المواضيع وفق تصورنا النظري الذي انطلقنا منه.

إنّ الاتفاق المبدئي في منطلقات الموضوع بين تصورنا النظريّ وتصور الناقد يوسف إسكندر هو ما جعلنا نقتفي تقسيمه النظري لمدخل الموضوع الثلاثة؛ وهي المدخل القراءة والتلقي ومدخل النحو الشعريّ ومدخل التدليل الشعري، ولهذا سنجعل لهذا الفصل ثلاثة مباحث وفق هذه المداخل النظرية الثلاثة، وسَمَّنا أولها بـ "التداول في الخطاب الشعري" الذي عالجتنا فيه البعد التداولي في الخطاب الشعريّ كما يتمثل في الثقافة العربية، والذي يقوم أساساً على التأويل المنضبط مع معايير البيئة الحاضنة للخطاب، ومبحث التداول هذا هو الركن الأساسي في تصورنا، إذ يتضمن القاعدة المفاهيمية المحورية التي تقوم عليها باقي المفاهيم، وقد بنينا هذه القاعدة المفاهيمية انطلاقاً من التخصيب بين عدّة تصوّرات لنقاد غربيين إلى جانب تصوّر يوسف إسكندر، مع تكيفها والإضافة إليها، وذلك بتوجيه صارم من الإطار النظري الذي انطلقنا منه، والذي قادنا في عملية تطويعها وصلها لإكسابها انسجاماً يحول دون الانسياق وراء أنساقها الفلسفية الخاصة.

أمّا ثاني هذه المباحث فقد وسمناه بعنوان "البنية اللسانية في الشعر" وتتبعنا فيه ثلاثة جوانب من البنية النصية للشعر، والتي كان قد حددها إسكندر في نظريته، وهي الجانب العروضي، والجانب التركيبي، والجانب البلاغي، مع إحداث التغييرات والتكيفات اللازمة لتجاوز الدائرة المعرفية التي يدور في نطاقها صاحب النظرية، نحو ترسيخ مفاهيم وتعميق انسجام النسق النظري الذي نحاول بلورته.

أمّا المبحث الثالث فسيكون بعنوان "عملية التدليل في الشعر"، يُعالج كيفية إنتاج الدلالة في الشعر، انطلقنا فيه من مفاهيم النظرية التي أسسها إسكندر في الجانب الفينومينولوجي الذي طوّره ليلاءم نمط اللغة الشعرية، لنصل بعد التعديل والإضافة إليها إلى صناعة نموذج تدليلي خاص نحاول من خلاله تدعيم النسق النظري والمنهجي لتصورنا.

المبحث الأول: التداول في الخطاب الشعري

إنّ اللغة حمالة أنساق تاريخية وفكرية وإيديولوجية، وفنّ الشعر أبرز خطاب تتجلى فيه اللغة بأنساقها جميعا، فباللغة نكتسب قابلية فهم العالم واستيعاب تفاصيله، وهذا الفهم شديد الالتباس ببنية اللغة، فنحن "لا نستطيع امتلاك المعاني أو التجارب أصلا إلا لأننا نمتلك لغة نمتلكها فيها، بل إنّ ما يُشيرُ إليه هذا هو أن تجربتنا كأفراد هي اجتماعية من جذورها (...). فأن تتخيّل لغة يعني أن تتخيل شكلا كاملا من الحياة الاجتماعية"¹، فمن الصعب فصل اللغة كنظام عن رؤية وفهم الجماعة المتكلمة، ويعمل التاريخ عمله في تجذير هذا الفهم وتوجيهه والسيطرة عليه، فالنصوص التي أنتجها وعي الجماعة في الماضي لا تزال تمارس "سلطة معرفية على عقل وارتها، فأصبحت جزءا من وعيه وبنية تفكيره"². بل هي عامل أساسي في تكوينهما.

والشعر أقدّر تعبيرا عن جوهر هذا الفهم وأنجع في فتح آفاق جديدة لهذا الوعي؛ آفاق يخرقها الشاعر بعد استيعابه للماضي والحاضر، فيقدم بين يدي القارئ تجربة جمالية تصقل تجربته الوجدانية وترقى بها نحو مراتب أسمى. وتختلف الرؤية في الثقافة العربية بالتحديد عن باقي الثقافات، فهي رؤية ذات ركائز خاصة، غير أنّها لا تتعارض مع ما هو إنساني مشترك، وأولى هذه ركائز هي الركائز الدينية والأخلاقية التي كان الخروج عليها وإهدار معاييرها ادّعاء للإبداع في كثير من نماذج الشعر العربي الحديث.

إنّ الشعرية كعلم للخطاب الشعري أولى بتجسيد الرؤية والفهم اللذين يصدر عنهما هذا الخطاب الإبداعي، وقد كنّا قد وضّحنا في التمهيد طبيعة الموضوع الذي افترضناه للشعرية العربية المعاصرة، الذي يتقاطع مع ما حدّده إسكندر في اعتبار أن حقيقة الخطاب الشعري تتجلى في ضوء التجربة الجمالية، أي الخطاب الشعري في صيرورته التاريخية، إلا أنّه يتجاوزها ليشمل أبعادا أعمق لماهية هذا الموضوع المحكوم جذريا ببيئته الحضارية التي تُصبغ عليه خصائصها، فإذا كان يوسف إسكندر قد حدّد موضوع شعريته كما رأينا سابقا بـ "الخطاب لا بوصفه تجريدا متعاليا للخصائص الشعرية وإنّما بوصفه تعاليا محكوما

¹- تيري إيغلتن، نظرية الأدب، ص 110.

²- مصطفى بيومي عبد السلام، دوائر الاختلاف، قراءات التراث النقدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2007، ص 363.

بالتفاعل الحقيقي من لدن القراء مع خصائص هذا الخطاب، إذ إن الخطاب الشعري خطاب جمالي وتقتضي جمالياته أن يدرس داخل التجربة الجمالية، أي في واقع التفاعل بين الخطاب والقارئ"¹، فإننا نأخذ بعين الاعتبار خصوصية التداول في الثقافة العربية التي يعتبر فيها الخطاب الشعري نشاطا قيميا، أي رسالة قصديّة فنيّة وجماليّة ذات قيمة إيصالية وحصيلة معرفيّة (روحيّة وعقليّة ووجدانيّة)، رغم التوتر و التّشويش الذي يبديه النص الشعري، وهي تؤثر في ذات المتلقّي، وشرط هذا التأثير هو انسجامها مع معايير المنظومة القيميّة العربيّة بمختلف أنواعها، ليكون "التأويل المنضبط" هو المسلك التداولي الملائم لتحقيق هذه الرؤية. وحسب هذا التعلّق أن يكون كافيا للقول بخصوصيّة النظرية الشعرية مادام يعكس تأثيره على سيرورة التجربة الشعريّة وطبيعة قيمها الفنيّة.

فرغم تحديد يوسف إسكندر لموضوع هذا العلم بالخطاب الشعري المتصير تاريخيا إلا أنّه لا يعتدّ بالقيمة الإيصالية، أو المقصديّة التي يحققها هذا البعد في ضوء التواصل الشعري بل إنّ إطاره النظري ككلّ يعارض مبدأ القصدية، ويسلم باللاتحديد كمبدأ أساسي في عملية التواصل الشعري، في حين نعتبر نحن أن "اللاتحديد" سواء على مستوى النصي أو المستوى التأويلي هو مجرد مرحلة أو مستوى معين من مستويات عملية التواصل الشعري سرعان ما ستتجاوز بالآليات الاستدلالية والقرائن النصيّة والسّياقيّة، التي سنفصّل فيها لاحقا، إلى مستوى الانجلاء القصديّ.

ويقتضي هذا الموضوع بمكوّنَيْهِ؛ اللّغوي والتداولي منها جمع بين الوصف والتفسير -كما حدّد الناقد يوسف إسكندر- لتشكيل منهجية قادرة على الإحاطة بطبيعة موضوع كهذا، والذي ويجمع بين البعد اللّساني والدلالي والتداولي إذ "لا يمكن للشعرية العربية إلا أن تكتسب بعدها التاريخي وأن لا تقتصر على الوصف الموضوعي وإنّما تُعنى بكشف القيمة المعرفيّة والدلاليّة والإيصالية للخطاب الأدبي العربي أيضا الذي مازال يخترن في ذاكرته مكونات الخطاب الشفاهي والرسالة الإيصال الموجهة نحو الآخر"² كما يستدعي من جهة أخرى المزج بين عدّة علوم كالسيميائية والتداولية والتأويلية.

1 - يوسف إسكندر، هرمنيوطيقا الشعر العربي، ص42.

2 - فاصل ثامر، اللّغة الثانية، ص 104.

سنحاول تنسيق مفاهيم الإطار النظري الجديد انطلاقاً من منظور إبستمولوجي يراعي قيم الشعر العربيّ الأصيل، ومعاييره الثقافية والعقائدية والاجتماعية وتفاعلها لحظة التلقي، فكان أن وضعنا محور اهتمامنا "البعد التأويلي" كونه وسيطاً يمر عبر هذه المعايير نحو استجلاء وكشف القيم الفنية والجمالية، وكذا المعرفة للنص، لكون الخطاب الشعريّ، كفنّ من منظورنا، نشاطاً معرفياً حساساً. وسنصوغ انطلاقاً من البعد التأويلي وضوابطه باقي المفاهيم في بعدها اللساني والدلالي، لنتنظم في نسق نظري متكامل.

إنّ الخطاب الشعريّ رسالة تواصلية تحقق فاعليتها بوجود متلقٍ منفعل مع وجودها المادي وما يحمله من بعد تداولي، فمن خلالها وعبر هذين البعدين تتحقق التجربة الجمالية للخطاب الشعريّ، وسنستعين لتوضيح هذا التفاعل بمفاهيم الفيلسوف الفينومينولوجي رومان إنغاردن (R.ingarden) (1898-1970م) حول التجربة الجمالية، إذ ميّز بين "البنية الأنطولوجية للعمل الأدبي، أي مجموع العناصر التكوينية الشكلية والمادية التي تتكون منها البنية الأساسية للعمل الأدبي في حدّ ذاته، وبين "الموضوعات الجمالية" المختلفة التي يمكن "تحقيقها" انطلاقاً من هذه البنية بواسطة عمليات الإدراك الممارسة من طرف الذات"¹ فالعمل الأدبي بنية موضوعية مستقلة عن الموضوع الجمالي الذي لا يتم إلا من خلال تدخّل الذات المتلقية لتحقيق هذه البنية "فالنص ذاته لا يقدم إلا "مظاهر خطافية" يمكن من خلالها أن ينتج الموضوع الجماليّ للنصّ بينما يحدث الإنتاج "الفعليّ" من خلال فعل التّحقق"². فليست التجربة الجمالية مستقلة بأحدّها دون الآخر، وهذا يقتضي ألاّ نسلم في التحليل بسلطة النصّ على حساب سلطة المتلقّي أو عكس، فالتحقق مشروط بهما معاً.

تمنح "المظاهر الخطافية" للعمل الأدبي أوجها عديدة ومختلفة حول الموضوع الجمالي، كونها توقّر نقاط اللاتحديد التي يجب على المتلقّي إكمالها "ثمّ توليفها وتركيبها فيما بينها بعد ذلك من أجل تحقيق الموضوع الجمالي وإعطائه طابعاً ملموساً"³ فكما تضمن

1 - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2007م، ص118.

2 - فولغانغ آيزر، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر حميد لحميداني و الجلاي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، دت، ص 12.

3 - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 119.

التخطيطات قاعدة موضوعية للتحقق الجمالي، تُبدي تنوعاً في كفيات هذا التحقق؛ أي فرصاً للانفتاح والتشظي الدلالي والاحتمالات التأويلية العديدة.

والمتلقي في الثقافة العربية بتكوينه العقلي والفكري، لا يكتفي بتأشير الاحتمالات الدلالية واللعب الإحالي، بل يبحث عن زاوية تركز إليها سيرورة القراءة، ليجني ثمرة جهده التأويلي من خلال ظفره بالمتعة الجمالية وبموازاتها القيمة المعرفية، إضافة إلى تكوينه النفسي الذي يدفعه للبحث في مواجهته للواقع المعاصر عن عالم تصبوا إليه أحلامه ويعزز أنه ووجوده، ويقوي اعتقاده في رسوخ هذا الوجود، يبحث في النص الشعري عن صوت يصدح بما يختلج في سريره من آمال وما يحزُّ فيها من خيبات، وبمعنى آخر لا يتوافق التأويل اللامتناهي مع طبيعة القيم الثقافية والذوق الجمالي العربيين، إلا أن هذا لا يعني أن التأويل المتناهي يبطل خاصية التعدد الدلالي في الخطاب الشعري.

فالتجربة الجمالية رهينة بفاعليتين: البنية النصية الموضوعية من جهة، ومساهمة القارئ بخبرته الذاتية من جهة أخرى، وهذه الخبرة في الثقافة العربية، على الرغم مما تمنحه للمتلقى من حرية في "ملء الفراغ" وبناء احتمالاته الخاصة، تبقى محكومة بمعايير منظومة من الثوابت الفكرية والدينية والاجتماعية المندمجة تحتها، والتي تكسب الاحتمالات التأويلية إمكانية التحقق والانوجد في عالم الممكنات، والتّموضع ضمن النسق، وإلا استحال التأويل دونها إلى مجرد "استعمال" النصّ*، أو عبث لا طائل من ورائه. وكما تسري هذه المعايير على القراءة وتكسبها هوية دلالية، تسري على الكتابة لنفس العلة، ذلك أن النصّ دائماً ما "يعبّرُ سلوكاً أو معرفة إلى الرّصيد المشترك، فإن عارض المضمون إحدى المسلمات اليقينية، يكون غير ممكن الرّكون إليه مهما حاول تبرير فرادته وجماليته"¹ وهذا لضمان انسجام وتناغم عملية التواصل الشعري.

تتطابق هاتان الفاعليتان مع ما سمّاه يوسف إسكندر بـ "القارئ النصي" والقارئ الخطابي"²، القارئ النصي هو "الممارسة القرآنية الفعلية لإحقاق التجربة الجمالية"³، فهو

* أن يغيب القارئ قصديّة النصّ، ويؤوله لصالح مقاصده الخاصة.

1- قاضي الشيخ، التأويل بين الممكن اللاممكن في الخطاب الشعري الحديث، من المقدمة.

2- ينظر المبحث الثالث من الفصل الأول ص 63-64.

3- يوسف إسكندر، هرميوطيقا الشعر العربي، ص 64.

فاعلية موضوعية بحثه أما القارئ الخطابي فـ "يشمل العادات والشفرات الثقافية المتنوعة (...)" فهو نظام من الشفرات الجمالية الثقافية التي تجردت وأصبحت معجماً ثابتاً يوجه الرتب الهرمنيوطيقية¹. ولكن ما يميز عملية التواصل في الخطاب الشعري عن غيرها -حسب إسكندر- هو قدرة القارئ النصي على الانفلات من سلطة القارئ الخطابي فلا يمكننا أن نتفق على وجه خطابي (دلالي) معين، وبالتالي لا إمكانية للإرساء على تأويل ما (اللاتحديد)، وقد بينا أننا موقفنا تجاه هذه الرؤية والأسباب الكامنة وراء ذلك.

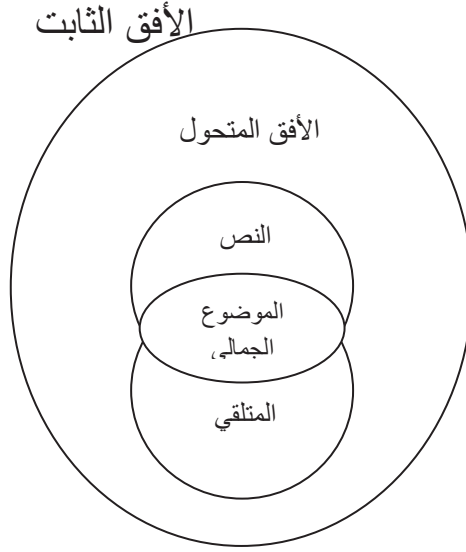
استناداً لإطارنا النظري فإنّ القارئ الخطابي - باصطلاح إسكندر- باعتباره الخبرة الفنية والمعجم الثقافي للمتلقى، تنتظمه معايير ثابتة يحتكم إليها وعيه. فالسنن المعرفي الذي يواجه به المتلقي النص، فيه ما هو ثابت وقارّ وفيه ما هو متحوّل وقابل للتصرف فيه ويمكننا أن نمثّل لهذه الأزواجية المتلازمة بمفهومي "هانس روبيرت يابوس" (H.R.jauss) (1921-1927م) حول الفرق بين "أفق التّوقع الأدبي" المفترض في العمل الجديد، و"أفق التّوقع الاجتماعي"، أي الحالة الذهنية أو السنن الجمالي للقراء الذي يحدّد التّلقّي²، ولا نريد أن نُبقي هذين المفهومين على حرفيّتهما، بل نريد شحنهما بمفاهيم تعيننا على توضيح أنّ للتّلقّي في الثقافة العربية أفقين؛ أفقا معيارياً ثابتاً (أفق التّلقّي الاجتماعي) يشمل كلّ المنظومة القيمية الفكرية والعقائدية والثقافية والعرفية للأمة العربية، فهو نظام متعال متّفق عليه بين الشاعر والمتلقى، لا يمكننا تحييده عن النّسق اللغوي (القارئ النصي) وما الخروج عن منطقته إلاّ تنكّر للعقل والذاكرة، لأنّ في ظلّه تتحرك التأويلات، مكسباً إيّاها مقبولية ومشروعية دلالية جمالية ضمن النّسق الحضاري العربي.

أمّا الأفق الثاني فهو كلّ ما دون الثابت؛ كلّ نظام سيميائي له قابلية التحوّل؛ تتصرف فيه التأويلات تبعاً لتمويهات القارئ النصي، لينفتح على التعدّد الدلالي، دون أن يتعارض مع الأفق الثابت، والذي يؤدي خرقه إلى الرفض والإقصاء، لأنّه هو الذي يمنح هذه التأويلات هوية وإمكانية الانوجاد الدلالي.

1 - المرجع نفسه، ص 64.

2 - هانس روبيرت يابوس، جمالية التلقّي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف

ويمكننا أن نمثل لهذه المفاهيم بالترسيمة الآتية:



فالمقطع الذي يقول فيه نزار القباني مثلاً¹:

"عَلَى مُسْتَوَى الْحَمَى وَالْجُنُون ... أَحْبَبُ

فَلَا تُسَافِرِي مَرَّةً أُخْرَى ...

لَأَنَّ اللَّهَ - مِنْذُ رَحَلْتِ - دَخَلَ فِي نُوبَةٍ بُكَاءٍ عَصِيبَةٍ

وَأَضْرَبَ عَنِ الطَّعَامِ ..."

يلتقط القارئ فيه من الوهلة الأولى دلالة سفر المخاطبة في النص، وشدة وطى ذلك عليه، لذا يطلب منها ألا تسافر مرة أخرى، ويعلّل طلبه هذا بالتركيب غريب: لأنّ الله دخل في نوبة بكاء عصبية وأضرب عن الطعام، فالشاعر إما يقصد "بالله" ذاته نفسها التي تأثرت برحيل المخاطبة، وإما الله الخالق عزّ وجل تأثر برحيلها فبكى وأضرب عن الطعام. فالقصد الأوّل لا تستقيم دلالته لأنّ الله اسم علم في الثقافة الإسلامية لا يدلّ على غير الذات الإلهية الخالقة، فلا دالّ ولا مدلول كلمة الله يُستساغان مع التركيب الجديد، لاقتران السياق بمجرد نفس بشرية متأثرة برحيل قرينتها.

وأما القصد الثاني فلا إمكانية لتأويله، لأنّ الله عزّ وجل يتعالى عن صفات البشر من إحساس وأكل وشرب...، فقد تكون غاية الشاعر تصوير هول عذابه، ولكن التصوير لا يستسيغه الوعي الحسي العربي، لأن القارئ النصي يتعارض مع القارئ الخطابي في أفقه

1 - نزار قباني، الأعمال الشعرية الكاملة، (ج2)، منشورات نزار القباني، بيروت، لبنان، دط، دت ص562.

الثابت، أي يتعارض التركيب الشعري مع المعايير دينية، وعقلية قبل كل شيء، ما جعل عملية التأويل وتشكيل دلالة ما أمرا مستحيلا.

يمكننا أن نعبر بمصطلحات يوسف إسكندر فنقول إن التجربة الجمالية تتحقق بفاعليتين: القارئ النصي والقارئ الخطابي والذي فرّعناه إلى أفق ثابت وأفق متحول، مع ضرورة افتراض خضوع النصّ لنفس الأفق الثابت حتى تتسم عملية التأويل بالسلاسة والانسجام والقدرة على إثراء النص واستنباط جمالياته، ليتاح للقارئ النصي الانفلات من القارئ الخطابي ولكن في أفقه المتحوّل فقط، فينفتح على إمكانات دلالية متعدّدة يسهم المتلقي في توليدها، وهذا لا يعني خضوع الانفتاح لأهواء القارئ المطلقة ف "الكلمات التي يأتي بها المؤلف تشكّل ترسانة ثقيلة من معطيات التي لا يمكن للقارئ أن يتجاهلها"¹. بل يستعين بها في تسويق التخريجات التأويلية، مستندا في ذات الوقت على القارئ الخطابي في افقها الثابت، و"تقييد هذا الانفتاح بالمرجعية النصّية والحضارية لا ينافي ثراء العمل الأدبي ولا يجافيه، بل إن الانفتاح المسؤول هو وفاء لمشروعية القراءة الهادفة والراشدة"² والفعالة قيميا ومعرفيا.

رغم أن البنية النصية للخطاب الشعري تسمح بالانفتاح والتعدّد الدلالي، إلا أنّها ترشح من خلال الوحدة الكلية للخطاب، وبضغط من السياقات الخارجية، دلالة معينة لا يمكن للقارئ التغاضي عنها، في محاولته الظفر بنجاح فكّ شفرة الخطاب، بعد مروره بكم من العمليات التأويلية التي تتحكم فيها المراوغات البنيوية للنصّ. فكيف يمكن للقارئ ترشيح دلالة ما دون غيرها؟ بم يتوسّل؟ أي كيف يمكن للسيرورة التأويلية أن تنتهي إلى دلالة مشروعة؟ وكيف لها أن تهيمن داخل الخطاب؟

للإجابة عن هذه الأسئلة سنتبنى مفهوم التشاكل (Isotopic) "لإمبرتو إيكو" (Umberto Eco) (1932 - 2016م)، إذ يعد هذا المصطلح أحد معايير الاقتصاد التأويلي

1 - إمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، مركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط2، 2004م، ص22.

2 - عزيز محمد عدمان ، حدود الانفتاح في قراءة النص الأدبي، عالم الفكر، الكويت، عد 3، مج 37، يناير - مارس 2009م، ص 77.

لديه (Critères d economie)، وقد أقام هذه المعايير جزاء تشييده لمشروعه التأويلي السيميائي الذي يقف موقفا مناقضا للتأويل التفكيكي اللامتناهي، وقد أخذ مصطلح "التشاكل" عن السيميائي "غريماس" (A.J.Greimas) (1917-1992م) الذي عرفه بأنه "مجموعة متواترة من المقولات الدلالية يمكننا من قراءة النصّ قراءة منسجمة"¹ فهو الرّابط بين إحياءات دلالية متماثل متكرّرة على طول النصّ تصب في صالح دلالة معيّنة وتدفع بها نحو البروز والهيمنة. إنّ تواتر الفئات الدلالية يضطر المتلقّي لتوجيه انتباهه إليها فسرعان ما ينهي جدل تأويلاته لصالح التأويل المهيمن، ليُحصّل القيمة المعرفية والمتعة الجمالية التي يرتضيها ذاتيا وموضوعيا.

إنّ التشاكل مفهوم يحدّ من لانهائية المعنى ، ويثبت انسجام النصّ، فأخذ دلالة ما بعين الاعتبار هو تدعيم الإحياء الدلالي الأوّل الذي انطلقنا منه وتنميته بإحياءات أخرى متجانسة، وتتم هذه العملية بالعلاقة التفاعلية بين القارئ والخطاب، وهو ما يطلق عليه "إيكو" بالتعاقد النصّي أو النشاط التعاضدي.²

تعتبر العلاقات التناسية - كما بيّن يوسف إسكندر- عاملا أساسيا وفعالا في تشكيل التوتّرات الدلالية، إذ يستدعي الشاعر نصوصا سابقة ليسوق دلالتها في سياق مغاير وجديد فيجد القارئ نفسه أمام تناصّ مألوف، سابق في ذهنه، ولكنه مقطوع الصلة عن دلالاته الأصلية فيستدعيه الأمر لربط هاته الدلالة بالسياق الجديد للقصيدة، ومحاولة إقامة دلالات منسجمة مع مختلف عناصرها، هنا سيجد المتلقي نفسه في خضم احتمالات تأويلية وإمكانات دلالية متجادلة، فيستعين بالتشاكلات الدلالية لدعم مسار تأويلي معيّن دون غيره ذي كفاءة موضوعية في ربط العلاقات التناسية، الجديدة والبرهنة على معقوليتها مسترشدا بالدلالة الأصلية للنصّ المستدعي، والتي تتحكّم في الإمكانيات الدلالية المستحدثة.

1- محمد بوعزّة، استراتيجيات التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 ، 2011م ص 72-73.

2 ينظر: امبرتو إيكو، القارئ في الحكاية التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، ط2، 1996م، ص 07 وما بعدها.

وتتم عملية التواصل الشعري في ظل الأفق الثابت للقارئ الخطابى فهو شرط وجودها وفعاليتها، وهو الذي يحول دون تعطيلها أو انتفاء جداولها واستحالتها إلى مجرد تلاعب لغوي وعبث دلالي، "ذلك أنه من القول ما هو ديني، ومنه ما هو فلسفي، ومنه ما هو تاريخي وهكذا كل لفظ في اعتبارية علاقته بمدلوله ينتمي إلى مرجعية ما، تعد بمثابة ذاكرة لصيقة به في أي استخدام كان؛ بحيث لا يمكن تحييدها على مستوى أي فهم أو تأويل أو تفسير"¹، فالأفق الثابت نسق ذهني بديهي لا يقتصر فقط على تواصل الشعري، بل هو المانح لكل تفكير، ولكل تواصل أيا كان نوعه، ولكل سلوك معناه ومنطقيته. ومادام الأمر كذلك فهو ليس إستراتيجية تحليلية نستعين بما في المقاربة النصية للشعر، بل هو تعالي يتم في ضوءه هذا التحليل ويستجيب له. فإذا ما اصطدنا في النص بما يعارضه ويخرقه، سننسف عندها كل محاولاتنا لتأويله وإكسابه دلالة ممكنة ومشروعة.

ولنسق مثالا نبين فيه كيف تتم العلاقات التناصية في الخطاب الشعري في ظل المفاهيم السابقة. يقول الشاعر تميم البرغوثي في قصيدة "حديث الكساء"²:

"يَا كَسَاءَ النَّبِيِّ ارْتَفِعْ رَايَةً عَالِيَةً

لِبَنِي الْجَارِيَةِ

لِلَّذِينَ إِذَا تُرِكُوا فِي الْمَنَافِي وَشُقِرَ الْمَوَانِي

فَلَا مَاءَ يَخْرُجُ مِنْ تَحْتِ أَقْدَامِهِمْ

لَا وَ لَا وَفَدَ يَأْتِي إِلَيْهِمْ

وَ إِنْ أُخِذُوا لِيُضْحَى بِهِمْ

لَا فِدَاءَ لَهُمْ يَنْتَزِلُ مِنْ جَنَّةٍ مَا

وَلَا بَيْتَ تَعْلُو قَوَاعِدَهُ فَوْقَهُمْ

فَيَجِيءُ الْحَجِيجُ إِلَيْهِمْ بِفَاكِهَةِ الْأَرْبَعِ النَّائِيَةِ".

يتناص الشاعر مع الحديث الذي يذكر أن الرسول صلى الله عليه وسلم ضم في كسائه الحسن والحسين وفاطمة وعليًا، ثم دعا الله أن يذهب عنهم الرجز، وهذه هي الدلالة

¹ الشيخ قاضي، التأويل الممكن واللاممكن في الخطاب الشعري الحديث، ص226.

² تميم البرغوثي، في القدس، دار الشروق، دط، دت، ص43.

المعيارية التي يستقطبها القارئ في ذهنه، والتي يستهل بها مساره التأويلي الأول، ولكن سرعان ما يربك " القارئ النصي" استقرار هذه الدلالة بإقحامها في سياق جديد غير معهود وهو دعوة الشاعر للكساء أن يكون راية "لبنى الجارية" فيحتم "القارئ النصي" تخطي القارئ الخطابي (الأفق المتحوّل) لترجيح دلالة جديدة، يستحضر في بنائها السياق الخارجي الذي صاغ فيه البرغوثي قصيدته، وهو الحديث عن مقاتلي المقاومة اللبنانية في حرب تموز ضدّ الاحتلال، الذين خاضوا المعركة وحدهم بعد تخييب القبائل العربية وتخليها عنهم، فهم المقصودون بـ"لبنى الجارية" لتدخل الداللتان في جدل وتوتر يحاول المتلقي إيجاد حلّ له، يبحثه عن علاقة ما تربط بين هذين المتناقضين، ما الذي يجمع بينهما؟ يضع السياق التاريخي والتداولي العربي العام (الأفق الثابت) مقاتلي المقاومة اللبنانية في ضفة أنصار الحق، فهم المدافعون والحامون للوطن، والذين أبوا أن يخضعوا للغزاة في حين خضع آخرون.

إنّ الاستدلال بهذا السياق التداولي الخارج نصّي يفيدنا في استنباط العلاقة بين النصين النصّ الخارجي (الحديث الشريف) ونصّ القصيدة، فلم يجعل البرغوثي كساء النبي راية لهؤلاء إلاّ لأنهم أصحاب حق وتقى، لا باطل أو "رجز". وقوله: "للذين إذا تركوا في المنافي وشقّر المواني" تشاكل دلالي يدعم هذا المسار التأويلي، فهم الذين خذلوا وساروا إلى المعركة وحدهم، وعبارة "فلا ماء يخرج من تحت أقدامهم" تناص مع قصة سيدنا إسماعيل عليه السلام عندما تفجّر الماء من تحت قدميه، ولكن هذه الدلالة المعيارية تنتفي حسب ظاهر القصيدة، والتي ترجّح معنى آخر غير معنى وجود الماء حقيقة، وهو وجود معين أو سند يبسر المهمة، وهذا تشاكل دلالي ثان يدعم سيرورة التأويل. ويستمر الشاعر في تناصه مع قصة النبي عليه السلام، فيستدعي حادثة الفداء، لتكون دلالة على أنهم وحدهم لا حامي لهم ونصير، ويستمر مع هذه القصة في تناص تعارضي يضطرّ القارئ النصي للانفلات من القارئ الخطابي (الأفق المتحوّل) في كلّ مرّة، ليبحث عن قرائن تدرأ هذا التعارض، فيجدها فيما يقدّمه القارئ النصي في وحدته الكلية من تشاكلات تنتظم داخل مسار تأويلي معيّن تدعمه على حساب مسارات أخرى.

لا يعمل التناص في الخطاب الشعري على تعزيز فعالية التواصل السليم والسريع كما في الخطابات الأخرى، بل يعمل على توليد توترات تدفع بالنص إلى الانفتاح على دلالات

عديدة، ولكن هذا الانفتاح لا يعني "غموض" الخطاب و"تعدد" إمكانات الشكل وحرية التأويل فالقارئ يمتلك فقط جدولاً بالإمكانات المحددة بدقة والمشروطة، بحيث أنّ الفعل التأويلي لا يُلفت من مراقبة المؤلف".¹ فالقارئ لا يرسم مساراً تأويلياً معيناً إلا استناداً على القارئ النصي، وضمنه التشاكلات، وكذا السياق الخارجي التداولي للقصيدة، إضافة إلى الأفق الثابت.

إنّ القارئ في خضم تعاطيه مع المراوغات اللغوية والتوترات الدلالية في النص وتجاوبه مع جدل عالمين؛ عالم القصيدة بمنطقه الخاصة والعالم الخارجي المعياري، يكون بصدده ما سمّاه إسكندر بـ "الوظيفة التواصلية" أو ما وراء اللغوية *Metalinguistique* التي حددها جاكبسون (Jakobson) في مخطوطه التواصلية²، ولكنّ بالنسبة إلى إسكندر "بدلاً من أن تكون وظيفة تؤمن شكل الاتصال، تركز على ماهية الاتصال"³، أي أنّها تركز على العملية التواصلية في ذاتها، إذ يكون للخصائص البنوية في الشعر قدرة على تفعيل الوعي وتعميق تحسّسه بلغة تواصلية⁴، وهو ما سمّاه شكوفسكي (V. shkvsy) (1893-1984) "بالتعريب" الذي يعني أنّ "الإدراك في الأنشطة اليومية يصبح اعتيادياً وآلياً؛ وينتج عن ذلك أنّ علاقتنا بالأشياء تصبح نمطية ومألوفة. بالمقابل تحطّم الوظيفة الجمالية للأدب هذه "الاعتيادية" و "الآلية" وتجعلنا نكتشف هذه الأشياء بشكل مختلف"⁵.

أي يتعمّق إحساسنا بأشكال لغوية، فينتج عن ذلك كسر للوهم التواصلية-في اللغة الاعتيادية التي تنطوي على أنساق إيديولوجية خادعة- بتعبير إسكندر، فالخطاب الشعري متحرّر من قيود التواصل عامّة وينحو دائماً إلى تعويق هذا التواصل.

إنّ هذا التعويق في نظر إسكندر هو "ما يعزّز الفاعلية أو النشاط الأقصى لوعي القارئ، أي نشاط الأنا ومواجهته للعالم من خلال الأدب، بصورة أكثر ملموسة ومباشرة بعيداً عن تمويهات الواقع الخارجي وسيطرته على الوعي وترويضه للأنا"⁶. إنّ هذه العملية

1 إمبرتو إيكو، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمان بوعلي، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سورية، ط2، 2001م ص19.

2 - ينظر: رومان جاكبسون، قضايا الشعرية، ص27 وما بعدها.

3 - يوسف إسكندر، هرمونيطيقاً الشعر العربي، ص98.

4 - ينظر: المصدر نفسه، ص69.

5 - محمد بوعزة، استراتيجيات التأويل، ص23.

6 - يوسف إسكندر، هيرمينوطيقاً الشعر العربي، ص70.

هي جوهر ما يطلق عليه الناقد بالوظيفة الخطابية إلى للشعر، والتي تسمح للمتلقي بفضل "التعويق" بكسر الوهم التواصلي وإمكانية إسقاط دلالاته الخاصة على النص، ويستمر هذا الكسر من لدن المتلقين -حسبه- دون إمكانية الاستقرار على دلالة معينة، فجميع الاحتمالات إرتيابية داخل النص الشعري، لا يلبث أحدها بالظهور إلا ويتلاشى أمام احتمال آخر وهكذا دواليك. وهذا ما تتحقق فيه الوظيفة التواصلية وفق تحديد يوسف إسكندر.

ولكن هل الوظيفة التواصلية هي الوظيفة القصوى للخطاب الشعري؟ وهل هو فعلا تعويق من أجل التعويق؟ أليس هذا حصرا ضيقا للتجربة الجمالية في اللعب الشكلي من لدن المتلقي؟ لقد قادتنا نظرتنا الإبتيمولوجية حول الخطاب الشعري كمنشأ فعال ثقافيا وحضاريا للتساؤل حول كيفية تفسير فاعليته القيمة داخل النسق الثقافي العربي -تحديدا- التي لا يمكن للوظيفتين الشعرية والتواصلية تفسيرها، ونقصد بهذه الفاعلية الدور الذي يلعبه الخطاب الشعري في الارتقاء بالذوق والمعرفة الجمالية والفنية والوجودية للمتلقي، وكذا تغييره للأمزجة والأفكار ودفعه للتغيير، إن الخطاب الشعري ينطوي على قيمة معرفية يقدمها الشاعر، هذا الإنسان الذي يرى ما لا يراه الآخرون*. وقد كان للنقاد القدامى نفس الرؤية التي ترى أن الشعر يحمل قيمة معرفية، كما ألفينا الفلاسفة المسلمين يدرجون الأقاويل الشعرية ضمن مباحث المنطق لكونه خطابا معرفيا إلى جانب الأقاويل البرهانية والجدلية وغيرها.

لا تنفصل العملية الإبداعية في الثقافة العربية عن وظيفتها المعرفية والأخلاقية فالذائقة العربية كما تحتفي بالأساليب والصور تحتفي بالمضمون ومحتواه الفني والقيمي أي وظيفته المعرفية، أو الوظيفة المرجعية كما يطلق عليها جاكسون، والتي لم يستعدها" من التعبير الشعري أبدا، بل إنه قال أنها ليست مهيمنة"¹، وهذا لا يعني أن هذه الذائقة لا تقف عند الوظيفة الشعرية التي كثيرا ما تستغل، إذا ما جعلت محور النظرية الشعرية ومدارها، لغاية "إفراغ الأدب من محتواه الإنساني، ليصبح نشاطا لا يعبا من الأدب إلا بطريقة التعبير"²

* وحتى الأصل اللغوي لكلمة شاعر هو أنه يشعر بما لا يشعر به غيره، أي يعلم ويفطن لما لا يعلمونه ويفطنون إليه.

1- روبرت شولز، السيميائ والتأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ط1، 1994م

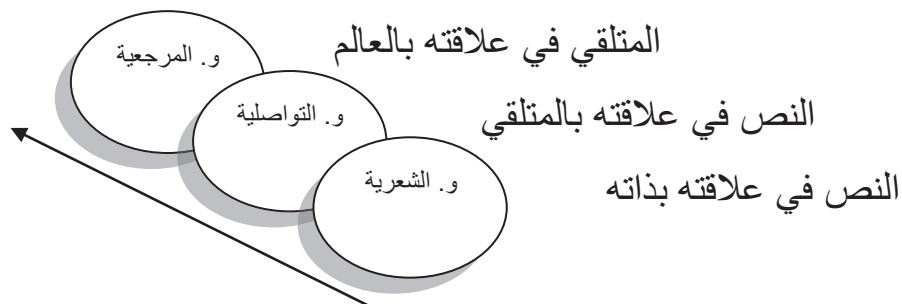
ص86.

2 - مسلم حسن حسين، جماليات النص الأدبي، ص56.

وتكمن خطورة هذا الموقف في تغاضيه عن المضامين الشعرية التي تخرج في كثير من الأحيان عن الأفق الثابت، لتمسّ بالمقدّسات والمعايير القيمية للأمة العربية، وعلى كلّ حال فالشاعر العربي الحقّ "ليس عبثيا وليس عدميا، وليس شعره مجرد إشباع ثقافي، وعلمي وترف سياسي"¹، بل هو سلوك قيمي يحمل مسؤولية تمثيل هوية وخصوصية الثقافة العربية ورفدها معرفيا وجماليا.

فأثناء فك المتلقي الشفرات اللغوية للنص (الوظيفة الشعرية) سيتعمق إحساسه بالأشكال اللغوية، ويكسر الوهم التواصلية الذي غفل عنه في اللغة الاعتيادية (الوظيفة التواصلية) وهو يحاول في خضم ذلك، استعانة بآليات التأويل التي بيّناها سابقا أن يظفر بقصدية النص (الوظيفة المرجعية).

فالتقارئ العربي يبحث عن "الوظيفة المرجعية الكامنة وراء الوظيفتين الشعرية والتواصلية (كما حدّدها إسكندر)، وهي وظائف مترابطة في الخطاب الشعري غير منفصلة عن بعضها البعض، وهذا ما يميّز هذا الخطاب عن غيره من الخطابات؛ مرور المتلقي عبر الوظيفتين الشعرية والتواصلية ليصل إلى دلالة الخطاب (الوظيفة المرجعية المعرفية) ويمكننا أن نمثّل لهذه العملية التواصلية بالترسيمة الآتية:



1 - محمد مفتاح، المفاهيم معالم، نحو تأصيل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999م، ص40.

إنّ الوظيفة المرجعية أو المعرفية، تتوارى خلف الوظيفة الشعرية، ولن يتوصّل إليها المتلقي إلا بخوضه في الوظيفة التواصلية، التي تمثل محطة تستوقف المتلقي وتبقيه في جدل معها إلى حين يتخطاها للقبض على دلالة النص، بوصوله إلى أكثر الأوجه التأويلية ملاءمة مع بنية النص، والتي يرشّحها النظام الكلي للخطاب عن طريق التشاكلات.

فالخطاب الشعري كما يستقبله القارئ العربي ليس مجرد جمل لغوية وإيقاعية، بل هو سلوك اجتماعي له أثره في المجتمع، وهو ما تعبّر عنه التداولية بالقول أنّ كل قول، وضمّنه القول الشعري، فعل ذو قوّة إنجازية تأثيرية "وليس مجرد مقولات زائفة، ولكن يأخذ موقعه بين أفعال اللغة التي تحوّل العالم خالقة الأشياء التي يسمّيها"¹ فهو خطاب معرفي متضافر أشدّ التضافر مع الخطابات المعرفية والحضارية الأخرى.

¹- جوناثان كولر، مدخل إلى النظرية الأدبية، ص135.

المبحث الثاني: التركيب الشعري.

لقد ذكرنا سابقاً أننا سنقتفي التقسيم النظري الذي سارت عليها شعرية إسكندر، لذا سنسير في مبحث النحو الشعري أو البنية اللسانية للشعر على وفق المستويات الثلاثة المحددة ضمنه، المستوى العروضي والمستوى التركيبي والمستوى البلاغي، وسننطلق في بعض هذه المستويات من المفاهيم التي سطرّتها هذه النظرية ونحاول تكييفها والإضافة إليها بما يتناسب والأساس النظري الذي بنينا عليه المفاهيم والتصورات في المبحث الأول.

1- الجانب العروضي:

لقد رأينا في المبحث الثالث من الفصل الأول كيف تعامل يوسف إسكندر مع الجانب العروضي، إذ توجه نحو الانفلاتات الإيقاعية الحاصلة في العروض العربي من خلال العديد من نماذج الشعر الجاهلي والعباسي والشعر الحديث القائم على وحدة التفعيلة، ليضع تبريرات لهذه الاضطرابات وذلك "بإدخال مفهوم آخر يقوم بتعصيد الأساس الكمي لهذا الإيقاع"¹، وهو مفهوم "السكت"، الذي يعتبر عنصراً إيقاعياً يلزم ظاهرته "الخزم" و "الخرم" العروضيتين اللتين تسببان هذه الاضطرابات، فيقرأ البيت المضطرب بهذا العنصر الإيقاعي على وجهين مختلفين، وقد طوّر هذا المفهوم بما يتناسب والإجراءات التحليلية لهذا النوع من الإيقاعات من جهة، ومراعاة لانسجام مفاهيم نظريته من جهة أخرى ونتيجة لهذه المراعاة أقصيت الإيقاعات السليمة كونها لا تستجيب لمفهوم السكت العروضي.

لن نتبنى هنا أيّاً من هذه الفرضيات التي أقامها الناقد، بل سنكتفي بعرض مفاهيم مبسطة تبين كيفية اشتغال النظام الإيقاعي في الخطاب الشعري مقابل اللغة الاعتيادية، مستعنيين في ذلك بمفهوم "التشاكل" لضمان انسجام المفاهيم على طول النسق النظري المبني على الخلفية الإبستمولوجية المحددة سابقاً.

يخرق الخطاب الشعري نمط النظم اللغوي في الخطابات العامة، لأنّ تنضيد الوحدات اللغوية فيه غير معياري، بل يخضع لنظامه الخاص، ف "ما كان يتجلى في اللغة الطبيعية عناصر غير متجانسة وغير مترابطة (كالكلمات المختلفة مثلاً) قد أصبح عبر لغة النصّ

¹ يوسف إسكندر، هرمينوطيقا الشعر العربي، ص 108.

الشعريّ عناصر مترادفة أو متعاكسة، ولكنّها جميعا عناصر في نظام واحد¹ فرغم أنّ البنية الإيقاعية لهذا الخطاب تخرق النّظام المعياريّ للغة في التّواصل اليوميّ، إلاّ أنّه خرق وظيفيّ يلعب دورا جمالياّ هامّا يميّز الخطاب الشعريّ عن غيره، فالعناصر الصّوتية غير المتجانسة والمختلفة ستوزّع بالتّكافؤ لتشكيل انسجام إيقاعيّ، وذلك بالتّعويل على نظام الأوزان الشعريّة.

وكما أقرّ يوسف إسكندر في نظريّته، فإنّ النّظام العروضيّ لأيّ لغة مبنيّ على نظامها الصّوتيّ، وأساس النّظام العروضيّ للغة العربيّة أساس كميّ؛ أي يقوم على "التّوالي العددي للحركات والسّكنات"²، وهذا لا يعني أنّ القارئ للشعر العربيّ مجرد متلقّ سلبيّ لا يقوم إلاّ بالاستقبال الموضوعي لهذا الإيقاع*، كما هو في البنية التّخطيطية للنّص، بل "يعمد إلى إيقاع نبراته على مقاطع تتحمّلها البنية الصّوتية للنّص الشعريّ ممّا يغيّر في موسيقيّة الشعر"³، وترهينه للوحدات الإيقاعية هو ما يكسب المقاطع تناغما وانسجاما خاصّين.

الإيقاع عملية معقّدة، وهو كجزء من التّواصل الشعريّ ليس ظاهرة حياديّة يدركها المتلقّي كعنصر خارجيّ، فالإيقاع "ذاتيّ- موضوعيّ، لأنّه ليس قالبا جاهزا عامّا وإنما هو: مجرد مادّة تتشكّل بحسب قصديّة الشّاعر واجتماعيّة فيأتي بطيئا أو سريعا، طويلا أو قصيرا، وبحسب قصديّة المحلّل (واجتماعيته أيضا)، فقد يقع التّماهي بين المحلّل والشّاعر وقد يحصل التّباین بينهما، وقد تكون مراتب وسطى بين الحدين"⁴. فهو عملية تفاعلية بين المتلقّي والنّص، إذ ينقلت المتلقّي في مباشرته للقصيدة من القارئ الخطابيّ، أي سطوة النظام التّعبيريّ الصّوتيّ -الإيقاعيّ للغة الاعتياديّة، ويتخلّص من إرغاماته لا نحو التّشنت والتّفكّك، بل نحو البحث عن اتّساق وانسجام الوحدات المختلفة، واحتوائها ضمن نظام الإيقاع العروضيّ للغة العربيّة بمختلف صورهِ (العمودي، الأندلسي، شعر التفعيلة).

1 - يوري لوتمان، تحليل النّص الشعريّ، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، ص 85.

2 - يوسف إسكندر، هرمينوطيقا الشعر العربيّ، ص 107.

* يوجد أنظمة عروضية تقوم على أساس نبريّ ما يفسح مجالا كبيرا لتدخّل المتلقّي.

3 - يوسف إسكندر، هرمينوطيقا الشعر العربيّ، ص 109.

4 - محمد مفتاح، ديناميّة النّص (تنظير وإنجاز)، المركز الثّقافي العربيّ، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006م، ص 63.

سنعمد هنا لمفهوم "التشاكل" لكي نجريه على البنية العروضية من أجل وصف كيفية اكتساب المقاطع الشعرية لوحدها الإيقاعية رغم اختلاف الوحدات المكونة لها، وحتى تكون جميع مداخل النظرية قائمة على بنية مفاهيمية موحدة وبسيطة، فمفهوم التشاكل لا يقتصر على ما هو دلاليّ فحسب، بل يشمل الشكل الخارجي والمضمون، فكما تكسب التشاكلات المعنوية النصّ وحدته الدلالية ويجلي قصديته، تكسب التشاكلات الصوتية البنية اللغوية وحدتها وتوازنها الإيقاعي. يقول المتنبي من بحر البسيط¹:

"سُبْحَانَ خَالِقِ نَفْسِي كَيْفَ لَدَتْهَا فِيمَا النُّفُوسُ تَرَاهُ غَايَةَ الأَلَمِ"
سُبْحَانَ خَالِقِ نَفْسِي كَيْفَ لَدَدْتُهَا فِيمَ نُنْفُوسُ تَرَاهُ غَايَةَ لأَلْمِي
مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن مستفعلن فعلمن

يقوم الوزن العروضي في هذا المثال على تفعيلات متشابهة وأخرى متباينة، لا يستقيم التوازن الإيقاعي إلا بالتوزيع المتكافئ لهذه التفعيلات، أي تناوبها وتكرارها، وهذا ما نقصده من مفهوم التشاكل الصوتي، وقد يقوم الوزن على تفعيلة واحدة مكررة، كما في البحور الصافية، سواء أكان الشعر عمودياً أم حرّاً، يقول محمود درويش في قصيدة "إلى أمي":

"أَجِنُّ إِلَى خُبْرِ أُمِّي ← فعول فعولن فعولن
وَقَهْوَةَ أُمِّي ← فعول فعولن
وَلَمْسَةَ أُمِّي.. ← فعول فعولن
وَتَكْبُرُ فِي الطُّفُولَةِ ← فعول فعولن فعول ف
يَوْمًا عَلَى صَدْرِ أُمِّي ← فعولن فعولن فعولن
وَأَعشِقُ عَمْرِي لِأُمِّي ← فعول فعولن فعولن
إِذَا مَتَّ ← فعولن ف
أَخْجَلُ مِنْ دَمْعِ أُمِّي!"² ← فعول فعولن فعولن

1 - المتنبي، ديوان المتنبي، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دط، دت، ص498.

2- محمود درويش، الأعمال الأولى (1)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005م، ص106.

توقع هذه التّشاكلات في نفس المتلقّي إحياءات دلاليّة، كاستشعار ملامح الحزن والاكتئاب أو الابتهاج أو الغضب وغيرها، وهو ما يسهم في إكساب المقاطع صفتها الإيقاعية كالسرعة والبطء والطول والقصر.

2- الجانب التركيبي:

للخطاب الشعريّ تركيب خاص مختلف عن تركيب الخطابات العامّة، إذ يتداخل فيه – بتعبير إسكندر – ما هو "نصّ" مع ما هو "ظاهر" ومع ما هو "محتمل"، وهذا التّداخل والجدل هو جوهر ما يدعوه الناقد إسكندر بـ "السّكت التركيبيّ"، ويتألّف هذا الجدل "على وفق التّناس في العمليّة الشعريّة (...)" فالسّكت التركيبيّ في جوهره، جدل وإحراف وإبدال للمواضع والسيّاقات التي جاءت بها العلاقات التّناسية¹ فلا يسير الخطاب الشعريّ جرّاء ذلك في اتجاه أحاديّ مباشر، لأنّه يتكوّن وفق مفهوم السّكت من حقلين؛ حقل معياريّ وهو حضور العلاقات التّناسية المختلفة في القصيدة، السابقة والمعروفة في التداول العام أو التّدال الأديبيّ، وحقل آخر إحراقيّ وهو السيّاق الجديد الذي يحرفّ المكونات المعيارية ويغيّرها. ويتولّد من هذا التّعارض "حاجة بنيويّة لتدخّل القارئ وإحفاق دوره في التّفهم برّد التّعارض بين الحقلين وتوليد المعاني المتعدّدة بتعدّد الأوجه الخطابيّة وإتمام العمليّة التّواصلية للشعر"² وهذا ما يميّز الخطاب الشعريّ عن الخطابات الاعتياديّة.

ولقد جعل الباحث يوسف إسكندر للسّكت التركيبيّ ثلاثة أنواع بحسب العلاقة بين الحقل المعياريّ والحقل الإحراقيّ، أوّل هذه الأنواع هو السّكت التركيبيّ قصير المدى وهو الذي "يستغرق مدّة محدّدة بين الحقلين أي صورة شعريّة محدّدة"³ والثّاني هو السّكت التركيبيّ بعيد المدى؛ وهو الذي يستغرق مقاطع عديدة أو طويلة، أمّا الثّالث فهو السّكت التركيبيّ الحادّ فنجدّه في القصائد القصيرة التي تعتمد الومضة الشعريّة، ولن نذهب لتفصيل هذه الأنواع والتّمثيل لها، بل سنركّز على العلاقة بين الحقلين لأنّها تهمننا في توضيح الوجهة النظريّة والنسق المفاهيميّ الذي نتبناه.

¹- يوسف إسكندر، هرمينيوطيقا الشعر العربي، ص139.

²- يوسف إسكندر، هرمينيوطيقا الشعر العربي، ص139.

³- المصدر نفسه، ص140.

سيتعين علينا انطلاقاً من الخفيتين الإبستمولوجية والنظرية التي انطلقنا منهما منذ البداية إلى تكييف هذه المفاهيم بما يتناسب وهذه الخلفية، فالتسليم بقصدية النص لا يدع مجالاً لمقولة اللاتحديد والتعدد اللانهائي، ولا تتحقق هذه القصدية إلا بتفاعل ذاتي موضوعي؛ الذاتي هو ما يسهم به المتلقي، والموضوعي هو ما تقدمه البنية التخطيطية للنص، ومع أن هذا التفاعل الثنائي يسمح بالتعددية إلا أنها "لا تعني اللانهائية، لأن التأويل يخضع لقوانين واستراتيجيات نصية، توجه هذه التعددية نحو مسارات تأويلية محتملة ومسوغة نظرياً"¹، فالبنى النصية وعن طريق العلاقات التناصية المتعارضة تراوغ المسار التأويلي وتموّهه في عدة اتجاهات، ولكن سرعان ما يتدخل القارئ ليتعقب التشاكلات المختلفة التي تقصي الاحتمالات العديدة لصالح قصدية النص. وتزداد حدة التمويه والمراوغة في الخطاب الشعري العربي المعاصر، فهو أكثر تعقيداً من نظيره القديم لثراء روافده المعرفية وتعقد لغته الشعرية وغموض صورته ورؤاه.

إن المتلقي لا يكتفي بتوليد الاحتمالات المختلفة، رغم ما تبديه البنية التركيبية من لا تحديد ومراوغة يصعب معها الإمساك بمسار تأويلي يصمد أمامها ورغم أن التعدد والانفتاح ميزة جمالية في الخطاب الشعري، إلا أنه لا يمكن التغاضي عن الرغبة الملحة للمتلقي في الظفر بمغزى النص ودلالته وفكّ ألغازه والشعور بنجاح مبادرته التأويلية التي ينتهي بها إلى قيمة دلالية تنضاف للمعرفة والقيم الجمالية والروحية والوجودية له، ولهذا نرى أن التصورات النظرية في الشعرية التأويلية لم تستكمل مراحل العملية التواصلية في الخطاب الشعري، وما أغفلته كان محطة أساسية ومكوناً حساساً في إيبيستيمية الشعرية العربية.

يقول أحمد مطر في قصيدة "طريق السلامة":

"أينع الرأس، "طلّاع النّايّ"

وضع، اليوم، العمامة.

وحده الإنسان، والكلّ مطايا

لا تقلّ شيئاً... ولا تسكّت أمامه

إنّ في النطق الندامة

¹ محمد بوعرّة، استراتيجية التأويل، ص57.

(...)

أَنْتَ فِي الْحَالَيْنِ مَشْبُوهٌ

(...)

أَنْتَ فِي الْحَالَيْنِ مَقْتُولٌ

فَمُتْ مِنْ شِدَّةِ الْقَهْرِ

لِتَحْظَى بِالسَّلَامَةِ!¹

يستحضر الحقل المعياري في هذا المقطع علاقات تناصية مع الخطبة المشهورة للحجاج بن يوسف الثقفي (ت95هـ) عندما ولاه عبد الملك بن مروان على الكوفة، فاستهل خطبته بالبيت الآتي:

"أَنَا ابْنُ جَلَا وَطَلَّاعُ الشَّيَا مَتَى أَضَعُ الْعِمَامَةَ تَعْرِفُونِي"²

تثير هذه الخطبة في ذهن المتلقي صورة الحجاج المتجبر والقاهر لرعاياه، ولكن الحقل الإحراقي يشنت هذه المرجعية بإقحامها في سياق جديد، عن طريق جعل هذه الشخصية حية وفاعلة في الزمن الحاضر، فيشنت ذهن المتلقي بين جدل السياقين وتجاذبهما، لكن استدلال القارئ بالسياق التداولي لهذا القول الشعري، ومعرفته بالشاعر وأسلوبه المميز في السخرية من الحكام ونقد سياستهم، إضافة إلى التشاكلات على مستوى المقطع كضمانر المخاطب، وفعل الأمر... يرجح كون قصد النص لا إلى شخصية الحجاج الحقيقية، بل إلى شخصية حاكمة في الزمن الحاضر، تماثل شخصية الحجاج في استبداديته.

وفي مقطع من جدارية محمود درويش يقول:

"هَزَمْتُكَ يَا مَوْتُ الْفُنُونِ جَمِيعُهَا

هَزَمْتُكَ يَا مَوْتُ الْأَعَايِي فِي بِلَادِ

الرَّافِدِينَ

الرَّافِدِينَ مَسْنَلَةُ الْمِصْرِيِّ مَقْبَرَةُ الْفَرَاعِنَةِ

النُّفُوشِ عَلَى حِجَارَةِ مَعْبَدِ هَزَمْتُكَ

1 أحمد مطر، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2011م، ص103.

2 ابن كثير، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل ابن عمر، البداية والنهاية، ج9، مكتبة الصفا، القاهرة، مصر، دط، 2009م، ص7-8.

انْتَصَرَتْ وَأَفَلَتْ مِنْ كَمَانِكَ

الْخُلُودُ¹

فبلاد الرافدين بأغانيها ومقابرها ومعابدها تشكل العلاقات التناصية المكونة للحقل المعياري ليقمها الحقل الإحراقي في نفس الوقت في مكوناته الخاصة، فتصبح بلاد الرافدين بثرائها ذاك دلالة على الصمود والخلود في وجه الموت، وهي الدلالة العميقة للنص الي تعززها التشاكلات المعنوية الموجودة على طول المقطع (هزمتك يا موت، انتصرت، أفلت، الخلود...) إضافة إلى السياق العام لنص الجدارية.

3- الجانب البلاغي:

أما في التركيب البلاغي، فقد ردّ يوسف إسكندر مختلف الصور البيانية والبدعية إلى أساس نظري واحد هو مفهوم "السكت البلاغي"؛ أي العلاقة الجدلية بين الحقلين المعياري وهو الأصل الاستعمالي في اللغة، والإحراقي وهو الذي "يقوم بتغيير معطيات الحقل المعياري"²، وهما صياغة جديدة لمفهوم الحقيقة والمجاز في البلاغة العربية القديمة. وقد قام الناقد بتفريع جميع الصور البلاغية إلى فرعين:³

1- صور صوتية محضة: ممثلة بالجناسات على مختلف أنواعها.

2- صور دلالية محضة: ممثلة بالاستعارات والتوريثات والكنيات والمجازات المرسلة. وسنتبنى في انشغالنا على الجانب البلاغي للشعرية العربية المراد بلورتها، نفس هذه المفاهيم؛ أي مفهومي الحقل المعياري والحقل الإحراقي، مع التفريعات السابقة للصور البلاغية، ولكن لن يقودنا هذا التنبّي إلى ما انتهى إليه الناقد عبر مفهوم "السكت"، وهو استمرار الجدل والتوتر وانفتاحه بين الحقلين دونما تحديد لوجه دلالي معيّن، أي أنّ عملية التواصل الشعري لا تتعدّى إلى الوظيفة المعرفية أو المرجعية، وإنّما غايتها القصوى

¹ محمود درويش، جدارية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، دت، ص25.

² يوسف إسكندر، هرمينيوطيقا الشعر العربي، ص162.

³ يوسف إسكندر، المصدر نفسه، ص162.

-حسبه- هي الوظيفة التّواصلية؛ وهي ذلك اللّعب المستمرّ الذي توقّره الأشكال اللغويّة، مدخلة المتلقّي في دوران تأويليّ لا منتهي يتمّ ضمنه كسر الوهم التّواصليّ الذي استحکم في بنية اللّغة الاعتياديّة من تغلغات إيديولوجية ومفاهيم ثقافيّة واجتماعيّة وسياسيّة مغالطة، ولكن هذا الكسر سيستمرّ بتفاعل من المتلقّي دون قابليّة للجزم بوجه دلاليّ معيّن.

إنّ التّشاكلات المختلفة، إلى جانب السّياق الخطابيّ الخارجيّ للنصّ، هما اللّذان يعينان المتلقّي على التخلّص من التّجاذب والجدل والتوتّر بين الحقلين المعياريّ والإحراقيّ، أي تمكّنه من أن يقضي لصالح هذه الدّلالة دون الأخرى بقرائن موضوعيّة، يسري على جميع الصّور البلاغيّة، فالجناس كصورة بلاغيّة صوتيّة - وقد مثّل له النّاقذ في كتابه - يتألّف من حقل معياريّ وهو التّمايز الطّبيعيّ بين الوحدات اللّغويّة سواء من النّاحية الدّلاليّة أو النّحويّة أو الصّرفيّة، وحقل إحراقيّ "يشوّه ذلك التّمايز ويربك السّياق بوضعها في علاقة تشابه صوتي"1، يقول محمد بن أشرف القيرواني² (460هـ):

إِنْ تَرَمِكَ الْغُرْبَةُ فِي مَعْشَرٍ قَدْ جُبِلَ الطَّبَعُ عَلَى بُغْضِهِمْ
فَدَارِهِمْ مَا دُمْتَ فِي دَارِهِمْ وَأَرْضِهِمْ مَا دُمْتَ فِي أَرْضِهِمْ

الحقل المعياريّ هو التّمايز الطّبيعيّ الدّلاليّ والنّحويّ والصّرفيّ بين (دَارِهِمْ) الأولى وهي فعل أمر، و(دَارِهِمْ) الثّانية وهي اسم جامد، إلّا أنّ الحقل الإحراقيّ يضع "هذه المكوّنات المتمايزة في سياق يقابل بينهما من النّاحية الصّوتيّة والموقعيّة التي أساسها التّشابه الصّوتيّ التّام"³، ونفس الأمر يجري على الجناس الثّاني بين كلمتي (أَرْضِهِمْ) الأولى و(أَرْضِهِمْ) الثّانية.

يبدي التّكرار الصّوتيّ المماثلة ويموّه التّشابه فيتشكّلت المتلقّي بين السّياقين الصّوتيّ الظاهريّ والآخر الدّلاليّ الباطنيّ، ولكن هذا التّشكّلت والإلباس ينتفي بمجرد انتباهه إلى التّشاكلات الموجودة في البيت، والتي تعضد التّمايز بين الوحدات، فنزيل الالتباس بين السّياقين، فتكرار ضمير الغائب في كلمة (مَا دُمْتَ/ أَنْت) التي تلي كلمة (دَارِهِمْ) الثّانية

1- يوسف إسكندر، هرمنيوطيقا الشعر العربي، ص164.

2 ياقوت الحموي الرّومي، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج1، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993م، ص356.

3- يوسف إسكندر، هرمنيوطيقا الشعر العربي، ص163.

بحرف الجرّ "في" الذي أفاد الظرفية المكانية، ينفي احتمال أن تدلّ الكلمة على غير المكان. ويخضع السطر الثاني من البيت لنفس هذه التّشاكلات التي عزّزت احتمال التّمايز بين الوحدات اللّغويّة بعد إلباسها بالتّشابه الصّوتيّ. فالقراءة الباطنيّة الجادّة "هي التي تؤدّي إلى إدراك دلالة القصيدة، وإلى تجاوز الفهم الساذج إلى عمق التّجربة الشعريّة والمجتمعيّة للشاعر"¹، أي المرور من الوظيفة التّواصلية إلى الوظيفة المعرفيّة اللّتين تحقّقان معا التّفرد الفنيّ والجماليّ للخطاب الشعريّ.

أمّا الصّور الدلالية المحضة، فسنتكفي منها بالاستعارة، والتي يعتبرها يوسف إسكندر أشدّ فاعليّة من حيث السّكت البلاغي، الذي يتألّف في هذه الصورة البلاغيّة من حقلين "معياري يقوم على الإسناد الطّبيعيّ للعناصر اللّغويّة والعرف العامّ لمستعملي اللّغة والإمكان والامتناع العقليين، والآخر إحرافي يقوم على معارضة الإسناد الطّبيعيّ والخروج على العرف وكذلك خرق الامتناع العقليّ، ويتولّد إذّاك سكت بلاغيّ يكون للقارئ فيه دور الرّبط والاستدلال وإنجاز المعاني المتعدّدة"². فالفاعليّة هنا تكمن في أنّ الاستعارة هي أكثر الصّور التي تتجلى فيها مقولتي التّعّد واللاتّحديد؛ أي - بتعبير الناقد - اللاتّحديد للوجه الخطابيّ وبإزاءه تنافذا هرمينوطيقيا، إلّا أنّ اللاتّحديد وفق منظورنا، وخلافا للسّكت البلاغي، لا يستمرّ أمام فاعلية التّأويل المشروطة بالمعايير النّصيّة الداخليّة والمعايير التّقافيّة الخارجيّة التي ترهن قصديّة النصّ ووحدته الكليّة.

يقول تميم البرغوثي في قصيدة "في القدس"³:

"وَتَلَقَّتْ التَّارِيخُ لِي مُتَبَسِّمًا.

أظننت حقا أنّ عينك سوف تُخطئهم، وتُبصر غيرهم

هاهم أمامك، متن نصّ أنت حاشية عليه وهامش

أحسبت أنّ زيارة ستزيح عن وجه المدينة يا بنيّ

1 - محمّد مفتاح، تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجيّة التّناص)، المركز التّقافي العربيّ، الدّار البيضاء، المغرب، ط3،

1992، ص42.

2- يوسف إسكندر، هرمينوطيقا الشعر العربيّ، ص166.

3- تميم البرغوثي، في القدس، ص8.

حِجَابٌ وَاقِعَهَا السَّمِيكَ لِكَيْ تَرَى فِيهَا هَوَاكَ

فِي الْقُدْسِ كُلِّ فِتَى سِوَاكَ"

يتكوّن الحقل المعياري للاستعارة في السطر الأوّل من "الإسناد الممكن طبيعة ولغة وعرفاً"¹، فالإنسان هو من يلتفت ويبتسم، في حين أنّ التّاريخ يقرأ في نصوص مدوّنة في الكتب، ولكن الحقل الإحراقي جاء "الخلخلة الإسناد وخلق المتشابهات على الرّغم من تعارضهما"². ليولّد جدلاً بين احتمالات دلالية عدّة، فقد يكون تلقّت التّاريخ مبتسماً تركيباً يدلّ على سخرية واستهزاء، وقد يكون تحسّراً، وقد يكون نصحاء، وقد يحتمل دلالات أخرى، سيستمرّ جدلها إلى حين يربط القارئ بين الاستعارة وسياق القصيدة ككلّ، وهو سياق حديثه عن الأجنب من كلّ جنس، الذين استولوا على القدس واستوطنوها على مرّ التّاريخ، فالقدس لم تكن منذ القديم إلّا لهم، فهم الذين أصبحوا المتن، وأصبح أهل القدس أنفسهم الحاشية، ولهذا فالتّاريخ شاهد عليهم، ويعلم أنّهم تكن القدس إلّا لهؤلاء، فكيف بالشّاعر يأمل في زيارته أن يرى غير هذا، لذا فابتسامته هاته ابتسامة تحسّر، ويعضد هذه الدّلالة تشاكولات عدّة منها (أظننت حقاً، أحسبت (... يا بُنَيَّ).

¹- يوسف إسكندر، هيرمينيوطيقا الشّعر، ص167.

² يوسف إسكندر، هيرمينيوطيقا الشّعر، ص167.

المبحث الثالث : التدليل الشعري

ستكون معالجتنا في مبحث التدليل الشعري مُقتفيةً لمستويين فقط من المستويات التي عالجها يوسف إسكندر في نظريته ، المستوى الأول هو " المقولات الخماسية " ، سيكون نقداً و تكييفاً و إضافة إلى المفاهيم النظرية التي اقترحها الناقد ، أما المستوى الثاني ، الذي أطلق عليه الناقد " التدليل المزدوج " فلن يكون نقداً و تكييفاً وإضافة ، بل سيكون نموذجاً نظرياً سيميائياً في التدليل الشعري من اجتهادنا الخاص مغايراً للنموذج الذي اقترحه إسكندر، مع دعمه بما تبنيناه من مفاهيم شعرية طبعاً ، ليسعفاً على توضيح أعمق لتصورنا النظري و المنهجي ، لذا ارتأينا أن نغيّر العنوان الذي يسم هذا المستوى التنظيري من " التدليل المزدوج " إلى " التعدد الدلالي " . وقد رأينا أنّ هذا النموذج السيميائي سيُغنيانا عن المستوى الثالث الذي تطرق فيه الناقد لمفاهيم نقدية كالمعنى و المرجع و القيمة و علاقتها بالجوانب الدلالية الأخرى .

1-المقولات الخماسية

لقد اعتمد يوسف إسكندر لتفسير ماهية التدليل في الشعر على فينومينولوجيا هوسرل (E.Husserl) (1859-1938) التي تأملت عملية الإدراك الذاتي و موضوع الإدراك بالتزامن كفاعلية واحدة ، دون فصل نظري بينهما» فالموضوع هو فاعلية الوعي نفسه وشكل الفاعلية هو فعل قصدي أو قصديّة intentionality¹، فتنتفي بذلك الثنائية الحادة بين الذات و الموضوع .

ترى فينومينولوجيا هوسرل أن عملية الإدراك لا تستقطب إلا جانباً محدداً « و عليه يشخص الموضوع المدرك نفسه من جانب واحد و ليس من الجوانب كلها² ، و هذا ما يسم عملية الإدراك بالنقصان ما يستدعي العودة إلى جملة الإدراكات الأخرى أحادية الجانب ليتكامل المعنى « و هذا يعني أنّ كل إدراك هو مرحلة من عملية تكاملية أو جزء من نظام إلحاقى للإدراك أو تعبير عن ذلكم النقصان أو عدم الاكتمال المتأصل في العملية

1 - داسكال ، الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة ، نقلاً عن اسكندر : هرمنيوطيقا الشعر العربي ، ص 172 - 173 .

2 - المصدر نفسه، ص 173 .

الإدراكية التي تتبدى من خلال ماهية الظاهرة»¹ ، و قد استفاد الناقد إسكندر من هذا التّصور الفينومينولوجي لبيّن الفرق بين الإدراك الفنّي في الشّعر و الإدراك الاعتيادي بتطويعه لمقولة أحادية الجانب في عملية الإدراك .

يجد إسكندر بأنّ تصورات هوسرل مناسبة تمامًا لفهم عملية التّأويل الشّعري « ذلك أنّ اللغة الشعرية في حقيقتها شبكة من التّقصان المستمر في التّأويل ، فليس ثمة معنى محدّد يركن إليه جانب قارئ ما إلا و أضاف إليه و ألحق به معنى آخر قارئ ثانٍ»² و هو ما يوازي مفهومه للسّكت الشّعري ، مما أفضى به إلى القول بأنّ الإدراك في الخطابات الشّعريّة " تجانبي الطّابع" و ليس أحاديا ، و هو يعني جدلا إدراكيا في عملية التّأويل الشّعري يوازي جدل الأوجه الخطابية و الرّتب الهرمنيوطيقية فيها .

وليُكسب هذا التجانب تعيّنًا مفهوميًا و تحقّقًا تصوريًا استفاد الناقد من سيميائ بورس (ch.s.pierce)(1839-1914) « الغنية بمفاهيم تتعلق بالكيفيات التي تتشكل بها أنماط متنوعة من العلامات على وفق عملية التّأويل التي تعود إلى ثالوثية المقولات البيرسية»³ و هي المقولات التي تنتمي إلى التّصور الفينومينولوجي الذي تكون فيه أي مقولة ممكنة معرفيا و متحققة وجوديا ، مقابل التّصور الأنطولوجي الذي تكون فيه ممكنة معرفيا بغض النّظر عن تحققها وجوديا في الخارج ، و هذه المقولات هي :

1- مقولة الأولانية* : و هي نمط الوجود المجرّد من أي نسبة « و هذا لا يمكن أن يوجد إلا في صورة إمكان . فحال وجود الحمرة أو الزّرق أو اللّيونة أو الخشونة .. الخ ، هو إمكان كيني إيجابي قبل تجسيده بوصفة شيئا ماديا أو قضية»⁴، فلا ارتباط له بشيء ثانٍ.

1- المصدر السابق، ص 174 .

2 - نفسه ، ص174 .

3 - نفسه ، ص 174.

* يترجم الناقد هذه المصطلحات كالاتي : مقولة الأولية ، مقولة الثّانوية ، مقولة الثّالث ، في حين اعتمدنا نحن على التّرجمات المذكورة .

1- طائع الحداوي، سيميائيات التّأويل، الإنتاج و منطق الدلائل ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ، ط1 ، 2006 ، ص 256 - 257 .

1- مقولة الثنائية : و هي « نمط الوجود الذي يتعلق فيه الموضوع المدرك بموضوع أو شيء ثان من دون أن يتعلق بأي موضوع ثالث كالأشياء الواقعية و الموضوعات الموجودة في الخارج »¹ ، فمقولة الثنائية هي الأولانية في علاقتها مع موضوع ثان.

1- مقولة الثالثية: وهي « الشرط الضّروري لإنتاج القانون و الضّرورة والفكر والدّلالة، فلا يمكن للأول أن يحيل على الثاني إلاّ من خلال وجود عنصر ثالث يربط بينهما ويضعهما في علاقة »²، فهي نمط الوجود الذي يتوسط عالم الممكنات وعالم الموجودات. والعلامة بكيانها التّام تتجسد في مقولة الثالثية، وهي تتشكل بدورها وفق تدليل ثلاثي الطّابع ، يتكون من العلامة و الموضوع و المفسرة ، و رغم ثراء الأنماط و التفرّيعات الخاصّة بالعلامة في سيمياء بورس ، إلا أنها غير ذات كفاءة في وصف سيرورة التدليل في الشعر، ممّا ألزم الناقد بتطوير خطاطة المقولات الثلاثية في سيمياء بورس بما يتناسب مع عملية التّدليل في الخطاب الشعري .

لقد اقترح النّاقّد في هذا الخصوص إلحاق مقولتين مكملّتين ، خاصتين بالتدليل الشعري وهما مقولة السلب و مقولة الإيجاب ، مستفيدا من نظرية "جوليا كريستيفا" (j.kristeva) الشعرية القائمة على مفهوم السّلبية³ ، لتصبح عملية التّدليل في الشّعْر قائمة على خاموسية pentadicity المقولات و العلاقات في حين تقوم الخطابات الاعتيادية على ثلوثيّتها .

فمقولة السلب أو مقولة الرّابعة كما يطلق عليها هي مقولة « سلب و نفي و نقض لكل تكوين تصوري غير ممكن الوجود ، أي هي مقولة تصورية تتعلق بإدراكنا لما هو غير ممكن الوجود من النّاحية الواقعية »⁴ ، فهي غير متحقّقة على مستوى الدّهني و على المستوى الخارجي .

أما مقولة الخاموسية ، فهي مقولة « إيجاب و إحقاق التّصورات ممكنة الوجود و التّحقّق في الأعيان الخارجية ، و هي بذلك تعمل على ضد من مقولة الرّابعة في الوظيفة

1 - يوسف اسكندر ، هرمنيوطيقا الشّعْر العربي ، ص 175 .

2 - سعيد بن كراد ، السيميائيات و التّأويل ، مدخل لسيميائيات ش .س . بورس ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، دط ، دت ، ص 66 - 67 .

3 - ينظر : يوسف اسكندر ، هرمنيوطيقا الشعر العربي ، ص 177 .

4 - المصدر نفسه ، ص 177 .

التصورية إلا أنها تعمل إلى جانبها في الغاية التدلّيلية «¹ فلا يمكننا من خلال ثلاثية العلامة أن نحدد دلالة " الوطن الجريح " أو " نحيب الدّهر " مثلا ، و لكن يمكننا من خلال المجابهة بين مقولتي السّلب و الإيجاب تحديد الدّلالة الشّعريّة على الرّغم من عدم إمكانيّة وجودها *، « ليستطيع الوعي على وفق خاموسية العلامة و موضوعها و مفسّرتها و إمكانها و عدم امكانها أن يكشف عن مستوى جديد من المعاني لا عهد له به و لا قبل «²، و لن يكون "الموضوع" في العلامة الشعرية - حسبه - ثابتا بل سيتأرجح بين السّلب و الإيجاب ، أي بين الإمكان و اللّامكان ، كما أنّ مفسرتها ستتعدّد ، أي ستتجادل الرّتب الهرمنوطيقية فيما بينها على وفق مفهوم السّكت الشّعري .

إن فاعلية التّأويل التي تتغيّ الوصل إلى عمق دلالات النّص لاستنباط دقائق جمالياته و قيمه الفنيّة - من منظورنا - لا تكفي بالتعليق المستمرّ لمختلف الوجوه الدّلالية المحتملة الناتجة عن « "المقاومة" التي يبديها النّص تجاه استعمالنا الخاصّة المسبقة التي نحاول أن نفرضاها عليه ، و لا شكّ أنّ هذه المقاومة نفسها هي " مقياس " أصالة العمل الفنيّ و قيمة الجمالية اللتين تتضاءلان إلى العدم إذ كنّا نستطيع أن نفعل بهذا العمل ما نشاء «³ فبعد التّرهين الدّلالي و التّجاذب التّأويلي ، سيرشّح المتلقي استنادًا إلى القرائن النّصية ، و القرائن التّداولية أحد التّأويلات الأكثر حضورا و هيمنة بالنّسبة إليه ، و هذا يعني أنّ المتلقي لن يقف إزاء الجدل بين مقولتين السّلب و الإيجاب ذهابا و إيابا ، بل سيجد من خلال ما توفّره له التّشاكلات منفاذ يتجاوز به التّعارضات ليصل في الأخير إلى الدّلالة الكلية للخطاب بغضّ النظر عن مسار ترجيحه لها .

ويسري هذا التّصور الذي أعقبناه تلقائيا على مفهوم " التّجانب الإدراكي " عندما « يمؤّه السّكت الشّعري بجدل أوجهه الخطابية و تنافذ رتبه الهرمنوطيقية أحادية الجانب الإدراكي و يمنع اكتمال القصد و إحقاق المعاني ، بل يسعى إلى التّجانب الإدراكي و

1 - نفسه ، ص 177 .

* و لكن المكونات التي تتألف منها الدّلالة قابلة للوجود طبعاً .

2 - نفسه ، ص 178 .

3 - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة ، ص 58 .

يُوصَل النَّقْصَانُ الْمُسْتَمَّرُ فِي تَحْقِيقِ الْمَعَانِي «¹ ، فهو يُفقد التَّأْوِيلَ وَجَاهَتَهُ وَدوره الْمَنُوطَ بِهِ ، وَ يَنْسِفُ قَصْدِيَةَ النَّصِّ وَ مَعَايِيرَهُ الدَّاخِلِيَّةَ وَ الْخَارِجِيَّةَ مَقَابِلَ إِبْلَاءِ الْقَارِئِ سُلْطَةً وَ حُرِيَّةً لَا نَهَائِيَّةً.

فَعَلَا يَعَدُّ " التَّجَانِبُ الإِدْرَاكِيَّ " مِيزَةً إِبْدَاعِيَّةً مُتَأَصِّلَةً فِي الشَّعْرِ ، وَ لَكِنْ هَذَا التَّجَانِبُ مُؤَقَّتٌ ، وَ الإِفَانُّ لَا نَهَائِيَّةً لَا تَحْتَرَمُ مَوْضُوعِيَةَ النَّصِّ وَ سُلْطَتَهُ الَّتِي لَا تَقْبَلُ أَيَّ تَأْوِيلٍ كَانَ ، كَمَا يَسْهَمُ فِي غَضِّ الطَّرْفِ عَنِ الْقِيَمَةِ الْمَعْرِفِيَّةِ وَ الثَّقَافِيَّةِ الْكَامِنَةِ فِي النَّصِّ ، وَ الَّتِي يَسْتَمِرُّ اسْتِبْعَادُهَا فِي خِضْمِ هَذَا التَّجَانِبِ إِلَى حِينٍ غَيْرٍ مُحَدَّدٍ ، وَ هُوَ التَّغَاضِي الَّذِي يَتِيحُ لِلشَّعْرِ الرَّدِيءِ الَّذِي لَا يَرْقَى لِمَسْتَوَى الْفَنِّ وَ الإِبْدَاعِ الْحَقِيقِيِّ مِزَاحَةً الْأَعْمَالِ الشَّعْرِيَّةِ الرَّاقِيَّةِ الَّتِي تَخْرُقُ الْمَعَايِيرَ وَ الْقِيَمَ الثَّقَافِيَّةَ وَ الْأَخْلَاقِيَّةَ وَ الْعَرَفِيَّةَ وَ الدِّينِيَّةَ إِبْدَاعِيَّ الإِبْدَاعِ وَ الْحُرِيَّةِ الْفِكْرِيَّةِ ، وَ الَّتِي أَصْحَابُهَا أَنَّ رَهَانَ الإِبْدَاعِ حَبِيسُ التَّشْكِيلِ اللَّغْوِيِّ الْفَرِيدِ لِكُونِهِ الْمَكُونُ الْأَسَاسِي لِفَنِّ الْقَوْلِ . صَحِيحٌ أَنَّ الْقَوْلَ الشَّعْرِيَّ يَتَخَطَّى « مَرِحَلَةَ الْآنِيَّةِ إِلَى الدِّيمُومَةِ عَنِ طَرِيقِ بَرَاةِ الصِّيَاغَةِ ، إِلَّا أَنَّ النَّصِيبَ الْأَكْبَرَ هُوَ مَا يَحْمَلُ مِنْ قِيَمٍ تَتَنَاقَمُ مَعَ الْمَنْظُومَةِ الْقِيَمِيَّةِ لِلْأُمَّةِ رُوحِيًّا وَ عَقْلِيًّا ، فَإِنْ خَرَجَ عَنِ مَأْلُوفِ الْمَرْجِعِيَّاتِ الثَّقَافِيَّةِ وَ الْفِكْرِيَّةِ يَظَلُّ مُوسُومًا بِالْغَرَابَةِ وَ الْغَمُوضِ «² كَمَا لِمَسْنَا ذَلِكَ فِي مِثَالٍ سَابِقٍ.

يَقُولُ تَمِيمُ الْبِرْغُوثِي فِي قَصِيدَةِ " أَنَا لِي سَمَاءٌ كَالسَّمَاءِ " ³ :

«أَنَا لِي سَمَاءٌ كَالسَّمَاءِ صَغِيرَةٌ زُرْقَاءُ

أَحْمَلُهَا عَلَى رَأْسِي وَ أَسْعَى فِي بِلَادِ اللَّهِ مِنْ حَيِّ لِحِي

هَذِهِ سَمَائِي فِي يَدِي

فِيهَا الَّذِي تَدْرُونَ مِنْ صِفَةِ السَّمَاءِ

(...)

فِيهَا طُبُولُ الْحَرْبِ تُسْمَعُ مِنْ بَعِيدٍ

(...)

1 - يوسف إسكندر ، هرمنوطيقا الشعر العربي ، ص 179 .

2 - الشيخ قاضي ، التأويل بين الممكن و اللأممكن في الخطاب الشعري الحديث ، ص 422 - 423 .

3 - تميم البرغوثي ، في القدس ، ص 21 - 22 .

وَإِذَا أَتَتْهَا الطَّائِرَاتُ بِكُلِّ مَوْتٍ أَزْرَقِ الْعَيْنَيْنِ يَرْفُلُ فِي الْحَدِيدِ
 ثُمْسِي السَّمَاءِ عَلَيَّ دَرْعًا وَاقِيَا، أَوْ مَلْجَأً أَوْ خَيْمَةً
 وَتَقُولُ لِي، وَ دُمُوعَهَا فِي الْعَيْنِ : فَأَلُوكَ طَيِّبٌ
 كَمْ مَرَّةً مِنْ قَبْلِهَا جَاءُوا وَ رَاحُوا يَا بُنَيَّ »

إنّ السماء كنظام معياري أي موضوع خارجي ممكن التحقق هو ما توجهه مقولة الإيجاب ، إلا أن إدراجها ضمن سياق إحرافي يتضمن خاصية الامتلاك و القدرة على الإمساك و التحريك و غيرها من لدن الشاعر ، و هو ما تنفيه و تعارضه مقولة السلب التي تقصي إمكانية وجود " موضوع " من قبيل هذه المواضيع في العالم الواقعي ، و لكن طبيعة الدلالة الشعرية التي تقتضي تأويلاً يتجاوز المعنى السطحي إلى المعنى العميق هو ما يستدعي تجاوز الجدل و التعارض الظاهر بين العلامات و تأليفها من خلال تلمس القرائن و الإيحاءات المختلفة من أجل استجلاء الطبقات الدلالية العميقة للنص .

فقرائن مثل (طُبُولُ الْحَرْبِ) و (أَتَتْهَا الطَّائِرَاتُ بِكُلِّ مَوْتٍ) و (كَمْ مَرَّةً مِنْ قَبْلِهَا جَاءُوا وَ رَاحُوا يَا بُنَيَّ) هي من بعض التشاكلات الكثيرة في النص التي تصبّ في نفس الدائرة الدلالية التي توحى بأنّ سماء الشاعر هي " القدس "، فهذه القرائن و غيرها معضودة بالسياق الخارجي للنص هي ما يحمل المتلقي خارج التجاذب بين المقولتين نحو بلوغ إمكانات تأويلية، متعدّدة ولكنّها غير متناقضة مادامت منضبطة مع المعطيات النصية و الخارج نصية ، و يعود الأمر للمتلقي في ترشيح أحد المسارات التأويلية التي ينتقيا دون غيرها.

إنّ هذه التشاكلات أي التواترات الدلالية المتماثلة هي التي تقاوم ذلك التجانب الإدراكي لعبارة " لي سماء " مع كل تواتر، أي أنّها تُضعف وتزيل ذلك النقصان و التّمع القصدي الذي تبديه العلامات، فتوجّهه في كلّ مرّة نحو جانب إدراكي معيّن، وكلّما زادت التشاكلات كلّما زاد تلاشي التجانب الإدراكي لصالح أحادية معينة أو أكثر يحصلها المتلقي من مختلف القرائن الاستدلالية في الخطاب الشعري .

1- التّعَدُّ الدلالي:

يتميز الخطاب الشعري عن غيره من الخطابات العامة بإشراكه للمتلقى ضمن نظام بنيته النصية في عملية إنتاج الدلالة، وهذا الإشارك مشروط بموجهات موضوعية مركونة في هذه البنية، فبقدر ما توقّر له من إمكانات تأويلية متعدّدة، بقدر ما تقيّد تدخلاته وتراقبها، من خلال عدّة استراتيجيات لغوية تنسيقية تحول دون انزلاقه نحو إسقاطاته الخاصة على حساب النصّ .

إنّ الانفتاح الدلالي للنصّ الشعري يعود - كما ذهب إلى ذلك يوسف إسكندر - إلى ازدواجية النظام التدللي ، و هي ازدواجية قائمة على التعارض و التناظر بين النظام الأول المعياري ، و النظام الثاني الإحراقي ، ما يؤدي لانتشار الدلالة في عدّة اتجاهات ، مشتتة قصديّة النصّ التي تترك للمتلقى في نفس الوقت دور الرّبط بين الإشارات و الإيحاءات الحاضرة بالكثافة التي تحدّ من التشتت و تمنع الاعتباطية التأويلية ، فيُحصّل بتلك العلاقات التي يقيمها بينها براهين موضوعية على هذه القصديّة المتوارية خلف التمويهات النصية ، و هذا عينه ما يدعوه " إمبرتو ايكو" بالتنظيم المضاعف للنصّ ، «الشكل الجمالي ، مهما كان يثير من إيحاءات مختلفة و متنوعة و غير محدّدة تحديداً نهائياً ، فإنّ تنظيمه " المضاعف " يجعل هذه الإيحاءات تثار بكيفية دقيقة و منظّمة و موجهة »¹ فضلاً عن الاستدلال بالسياق التداولي للنصّ .

سننخذ في هذه الجزئية من البحث مجرى مختلفاً عمّا ذهب إليه يوسف إسكندر في نموذج النظري لعملية التّديل في الشعر الذي أقامه على ما سمّاه بالتّديل المزدوج ، منفردين بنموذج تدللي شعري يساعدنا على توضيح أكثر و ترسيخ أعماق للإطار النظري و المنهجيّ الذي نسير فيه نحو تأسيس آفاق تنظيرية للشعرية العربية المعاصرة ، مع تطعيمه بما تبنيه من مفاهيم استقيناها من النظريّة الخاصّة بإسكندر .

إنّ النموذج الذي نقترحه هنا هو نموذج سيميائي ، ارتأينا أن يكون موافقاً لما انتهينا إليه في جانب المقولات الخموسية ؛ أي أن يعرّز هذا النموذج التّدلي الذي أقمناه على مفهوم " التّجانب الإدراكي " و مقولتي " السلب و الإيجاب " ، بمعنى آخر أن يساعدنا

1- عبد الكريم شرفي، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، ص 61.

على تثبيت فكرة أن التجربة الجمالية في الخطاب الشعري كما تتمثلها الذائقة العربية ليست مجرد لعب لغوي و تثبيت دلالي و تأويل لا متناهي ، بل هي نشاط قيمي لا يكتفي بما هو شكلي ، بل ينحو نحو استشفاف القيم الفنيّة و الثقافيّة و الروحية الكامنة وراء هذا القول ، و سبيل هذه الغاية هو التأويل المنضبط مع معايير البيئة الثقافيّة الحاضرة لهذا الخطاب ، و المستند على آليات تدليليّة مساعدة على تحصيل هذه القيم ، و التي حرصنا على توضيحها منذ البداية.

سنستفيد في هذا النموذج من مفهوم " العلامة " لدى بورس ، التي تتشكّل من ثلاثة مكونات و هي الماثول (العلامة) و الموضوع ، و المؤول (المفسرة) ؛ أمّا الماثول فيعرفه بقوله « إنّ العلامة أو الماثول هي شيء يعوض بالنسبة لشخص ما شيئاً ما بأي صفة و بأي طريقة .إنّه يخلق عنده علامة موازية أو علامة أكثر تطوّراً إن العلامة التي يخلقها أطلق عليها مؤولا للعلامة الأولى وهذه العلامة تحلّ محلّ شيء هو موضوعها»¹، فهي الأداة التي يستعين بها الباحث لتتوب عن الشّيء الذي يقصده .

أمّا " الموضوع " كما هو بيّن من خلال التعريف فهو ما يقوم الماثول بتمثيله ، بغضّ النظر عن صفته الواقعية أو التخيلية ، في حين أنّ المؤول عنصر إدراكي ذهني يتوسّط الماثول و الموضوع " فلا يمكن الحديث عن العلامة إلاّ من خلال وجود المؤول باعتباره العنصر الذي يجعل الانتقال من الماثول إلى الموضوع أمراً ممكناً ،إنه هو الذي يحدّد للعلامة صحّتها و يضعها للتداول كواقعة إبلاغية "². فهو القانون الذي يكسب كلّ علامة موقعها في نظام سيميائي معيّن .

و يقسم بورس المؤول إلى ثلاثة أنواع :

1- المؤول المباشر: وهو المكوّن الإدراكي (التّأويلي) الأوّلي و المباشر تجاه ما هو معطى داخل العلامة بغضّ النظر عن السّياق و الذات المؤولة « فلا يتجاوز المؤول

1 - سعيد بن كراد ، السميانيات و التّأويل، ص 78 .

2- المرجع نفسه، ص 88 .

المباشر حدود القول»¹ لذا فهو موضوعي مشترك ، و يشكل نقطة الانطلاق في العملية التأويلية .

2- المؤول الديناميكي: يعرفه بورس بأنه «الأثر الذي تولده العلامة بشكل فعلي في الذهن⁴»، فهو ما يقدمه المؤول المباشر في ذهن المتلقي من معطيات دلالية، وهذا يقتضي دخول الذات المؤول ضمن العملية التأويلية « فعندما يتخلص المؤول الديناميكي من مقتضيات المؤول المباشر ، فإنه ينطلق نحو آفاق جديدة تضع الدلالة داخل سيرورة "اللامتناهي" إننا مع المؤول الديناميكي نخرج من دائرة التعيين لندخل دائرة التأويل بمفهومه الواسع»²، فالأول مستوى دلالي أولي موضوعي مشترك ، في حين أنّ الثاني يتجاوز ما هو معيّن نحو الانفتاح على سياقات أخرى مختلفة.

3- المؤول النهائي: وهو المسؤول عن إيقاف السيرورة التأويلية التي يثيرها المؤول الديناميكي ف« السيرورة التأويلية تقلص من إمكاناتها عندما تحدّد لنفسها اختياراً يعتبر مساراً تأويلياً يقود إلى تحديد شكل تستقر عليه الدلالة النهائية»³، فوظيفته هو تحديد دلالة معينة للعلامة أو مجموع العلامات .

هذا هو نموذج التّدليل في الخطابات العامّة الذي أقامه بورس، مع العلم أن هناك العديد من الأنواع والتفريعات لكلّ عنصر، اكتفينا منها بما سبق. وسنحاول من خلال الأنواع الثلاثة للمؤول أن نوضّح كيفية اشتغال عملية التّدليل في الخطاب الشعري تحديداً وفقاً للمنهج و المفاهيم التي تبنيها في هذه الدراسة .

يمكننا أن نعد " المؤول المباشر " باعتباره ما هو موجود فعلاً بغض النظر عن سياقه و عن الذات المؤولة ، قارئاً نصياً ، و " المؤول الديناميكي " باعتباره ما يُستحضر من مخزون دلالي ، وثقافي ، و اجتماعي ... قارئاً خطابياً ، و القارئ النصي في الخطاب الشعري يشوّش و يعارض القارئ الخطابي ما يوّد توترا دلالياً يعرقل المسار التأويلي ،

1- نفسه، ص 95 .

4- نفسه، ص 95 .

2- المرجع السابق، ص 95 .

3- نفسه، ص 96 .

لأنّ المؤول الديناميكي المسؤول عن تطوّر الدلالة لا يقوم إلاّ بتوفّر المؤول المباشر ، لكن النظام التّدايلي في الخطاب الشعري يقطع الصّلة بين الاثنين ، أي بين ما هو معطى موضوعيا داخل العلامة ، و ما تفترضه هذه العلامة في ذهن المتلقي ، ما يوّد التباساً و توتراً داخل النصّ الشعري، ما يستدعي المتلقي "للانفلات من القارئ الخطابي " -بتعبير اسكندر- للبحث عن مدخل دلالي آخر يفكّ به التّعارض و يتوصل به إلى الرّابط بين المؤولين حتّى يستأنف سيرورته التّأويلية .

ففي قول الشاعر أبي ذؤيب الهذلي :

« وَإِذَا الْمَنِيَّةُ أَثْبَتَتْ أَظْفَارَهَا أَلْفَيْتَ كُلَّ تَمِيمَةٍ لَا تَنْفَعُ »¹

نتواجه مع مؤول مباشر و هو أنّ للمنية أظفار و قد أنشبتها ، لكن المعنى المعطى هذا لا يتطابق مع المؤول الديناميكي الذي يفترض أنّ الأظفار للحيوان المفترس ، وإذا ما أنشبتها أمام شخص ما فإنّه الهلاك لا محالة، أما المنية، فهي قبض الرّوح، ووقوعها فيه نوع من الهلاك ، فدلالة " الهلاك " هي التشاكل (تواتر دلالي) الذي يجمع بين هذا التّأليف المتعارض الذي يلبس الدلالة بين النّظامين ، الأوّل المعياري و الثاني الإحراقي ، و لن يبقى الجدل بينهما قائماً ، لأنّ الدلالة سترجّح لموضوع " المنية " ، حين يستدلّ المتلقي بتشاكل ثان و هو " التميمية " ذلك الحرز الذي يسري في الاعتقاد أنه يدفع عن صاحبه السوء و الشرّ المعنويّ المصدر كالعين و القوى السحرية ف« العلامة لا يمكنها أن تكتسب مظهرها الملموس الكامل إلاّ على ضوء العلاقات التي تربطها بالعلامات الأخرى »² فضلا عن السّياق العام للقصيدة التي يرثي فيها الشاعر أولاده الذين توقّفوا في عام واحد بسبب مرض الطّاعون .

1- ديوان أبي ذؤيب الهذلي: تح : أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بور سعيد، دط، ص18.

2 - عبد الكريم شرفي، من فلسفات التّأويل إلى نظريات القراءة، ص 62 .

خاتمة

نجمل في ختام البحث أهم النتائج المتوصل إليها في النقاط الآتية:

- أقصى النقاد العرب المحدثون، في غمرة سعيهم نحو الجدة والموضوعية، في كثير من الأحيان أسئلة واقع الإبداع الشعري العربي الذي تفرض طبيعته مقولات نقدية خاصة ملائمة قد لا تتوافق مع المقولات النقدية الغربية الجاهزة، وهذا مما يفقد النقد العربي توازنه ووجهته العلمية وفاعليته المعرفية و الثقافية.
- عرفت الشعرية العربية في قرونها الأولى غنى وتنوعاً معرفياً خصباً نابغاً من شروطها التاريخية والحضارية الخاصة، وقد اعترى هذا التنوع المعرفي إشكالات مختلفة تعود لأسباب حضارية وفلسفية ومذهبية، ورغم ما اعترأها من قصور وإشكالات إلا أن هذا لا يحجب ما أنجزوه وما أصابوا فيه، والذي كان على قدر كبير من الرصانة العلمية النقدية التي لم يُلتفت إليها بعد.
- اتخذت الشعرية العربية المعاصرة من خلال الجهود التنظيرية لكل من أدونيس وكمال أبو ديب ويوسف إسكندر توجّهاً حديثاً، ينحو نحو المركزية الفكرية للأخر الغربي، دون مراعاة الخصوصية الثقافية والقيمية والحضارية التي تنعكس في التواصل الشعري والتجربة الجمالية، والتي تُصبغ على الذوق الفني العربي أبعادها و معاييرها. إن هذه الخصوصية ليست مجرد مقولة ظرفية محكومة بزمن ومكان معيّنين، بل هي سيرورة حضارية غير منقطعة عن الماضي، تدعم استقلالية الهوية الفنية والثقافية والعقائدية التي تكمن في كل قول شعري ينتسب إلى دائرة الإنتماء الحضاري والمُمتثل لرؤيته الوجودية، وهذا لا يعني بتاتا تعارضها مع ما هو إنساني، لأنها تعبر قبل كل شيء عن إنتماء عالمي لا يقتصر على قومية بعينها.
- إن إفتقار الرؤية الحضارية والفهم الأنطولوجي العميق وغياب الوعي النقدي في المنظومة الفكرية العربية عامة، هو العلة المحورية التي أبقت الخطابات الثلاثة؛ الخطاب الشعري والخطاب النقدي وخطاب الشعرية في الثقافة العربية المعاصرة، في شباك الجدل والتوتر والأزمات التي لم تحسم للحظة الراهنة،

فكل إشكال يمس خطابا ما، إلا ويتداعى لباقي الخطابات، بحكم العلاقات العضوية والتكامل الإيستيمولوجي والنظري بينها.

■ لقد كان الإطار النظري للشعرية العربية المعاصرة الذي حاولنا إقامته جامعا بين المستوى الشكلي و الأسلوبي، اللذين اقتصرت عليهما الشعرية الغربية، مع المستوى التداولي والمستوى التأويلي - اللذين ألفيناها في شعرية إسكندر - وقد بلورنا هذا الإطار انطلاقا من التوفيق بين التصور النظري في عمود الشعر لدى المرزوقي(ت421 هـ)، الذي أكد على الجانب الوظيفي القيمي للشعر إلى جانب المعايير النصية للقصيدة العربية، وهو الجانب الذي يحتكّم إلى منظومة القيم الكلية للثقافة العربية، وبين التصور المنهجي- دون النظري - لشعرية يوسف إسكندر التأويلية، إذ يتقاطع الموضوع الذي حدّده مع الموضوع الذي افترضناه، من حيث اعتبار موضوع هذا العلم الحقيقي هو الخطاب الشعري المتصنّف تاريخيا، إلا أننا نختلف معه في طبيعة مستويي التداول والتأويل، إذ نعتدّ نحن بالمعايير التي يفرضها البعد التاريخي، في ارتباطه بالأبعاد الأخرى، على هذين المستويين، فتؤثر فيهما وتوجّههما أثناء عملية التواصل الشعري، وهذا ما يفرض ركون المتلقّي للتأويل المنضبط.

■ يتجلى أثر هذه المعايير الثقافية والاجتماعية والحضارية عامّة في كون الخطاب الشعري في الثقافة العربية، نشاطا ذو وظيفة قيمية تؤثر في وضع المتلقّي العقلي والروحي والعاطفي والمعرفي، وهذا يعني أنّ النصّ الشعري على الرّغم من المقاومة التي يبديها تجاه الاستقرار الدلالي، فإنه يحوي قصيدة معيّنة قد تتعدّد أوجه تأويلها - مع تغيّر الأفاق والتجارب - ولكنّها لن تتناقض مع بعضها، أو تتعارض مع بنيتها النصية كمعطى موضوعي. وهذه القصيدة تستدعي المتلقّي للالتزام بالتأويل المنضبط مع معايير البيئة الثقافية والاجتماعية والدينية، ومعايير النصّ كذلك، في حين أنّ عدم اعتداد يوسف إسكندر بهذه القصيدة هو ما جعله ينظر للخطاب الشعري كخطاب يتّسم باللاتحديد المستمرّ، ويكون التأويل حينها لا متناهيًا.

- لقد اعتبرنا مقولة اللاتّحديد التي جعلها إسكندر مدار التّجربة الجمالية في الشعر وأقام عليها مفهومه المركزيّ: "السّكت الشعري" بأنواعه، مجرد مستوى من مستويات التواصل في الخطاب الشعري، ولهذا فقد كانت إضافتنا العلمية نقداً وتكبيفاً وتغييراً، في بعض المواضع، لمفاهيم هذا "المستوى" الذي انتهى إليه إسكندر، وقد استعنا في إضافتنا هذه ببعض المقولات النقدية الغربية، كمفهوم التّشاكل لدى "إيكو" والوظيفة المرجعية لدى "جاكسون"، ومفاهيم أخرى مبتكرة كمفهوم الأفق الثابت والأفق المتحوّل اللّذين جعلناهما قسمين لمفهوم القارئ الخطابي الذي أسسه إسكندر، وكذا النموذج السيميائي لعملية التّدليل في الشعر الذي أقمناه انطلاقاً من مفهوم العلامة و تفرعاتها لدى "بورس"، وقد قادنا في هذا كلّهُ الإطار النظري الذي أقمناه على خلفية إبستيمولوجية خاصّة تضمن للشعر العربي خصوصيّةته.
- سيكون هذا التّصور، الذي حاولنا به استشراف أفق تنظري لشعرية عربية معاصرة، مراعيًا لقيم الشعر العربي في جميع عصوره، وضامناً في الوقت نفسه لمرجعية معرفية منسجمة ومناسبة للخطاب النّقدي العربي المعاصر والذي سيتمكّن بدوره من استعادة وظيفته التقييميّة تجاه الشعر العربي المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

1 - المصادر العربية

1. أبوديب، كمال، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1991.
2. الأزهرى، أبو منصور محمد بن أحمد، تهذيب اللغة، ج1، تح : عبد السلام محمد هارون، المؤسسة المصرية للتأليف والترجمة، ط 5، 1967 .
3. إسكندر، يوسف، هرمنيوطيقا الشعر العربي، نحو نظرية هرمنيوطيقية في الشعرية، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008.
4. بدوي، عبد الرحمان، موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات و النشر و التوزيع، القاهرة، دط، 2005.
5. البرغوثي، تميم، في القدس، دار الشروق، دط، دت.
6. الجاحظ، الحيوان، ج3، تح : هارون عبد السلام، دار الكتاب العربي، بيروت ، دط ، 1969.
7. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر عبد الرحمن، دلائل الإعجاز، مؤسسة الرسالة ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
8. دنقل، أمل، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة ، بيروت ، ط2، 1985.
9. درويش، محمود، الأعمال الأولى (1)، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
10. _____، جدارية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ط2، دت.
11. الزمخشري، أبو القاسم جار الله محمود بن عمر بن أحمد، أساس البلاغة، ج1، تح : محمد باسل عيون السود، منشورات دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1988.
12. الحموي، ياقوت الرومي، معجم الأدباء، إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب، ج1، تح: إحسان عباس، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط1، 1993.

13. ابن كثير، عماد الدين أبي الفداء إسماعيل ابن عمر، البداية والنهاية، ج9، مكتبة الصفا، القاهرة، مصر، دط، 2009.
14. مطر، أحمد، المجموعة الشعرية، دار الحرية، بيروت، لبنان، ط1، 2011.
15. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، تح : عامر أحمد حيدر، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1998.
16. المرزوقي، شرح ديوان الحماسة، ج1، نشره: أحمد و أمين عبد السلام هارون ، القاهرة ، دط ، دت.
17. المتنبي، ديوان المتنبي، المكتبة الثقافية، بيروت، لبنان، دط، دت.
18. قباني، نزار، الأعمال الشعرية الكاملة، (ج2)، منشورات نزار القبان ، بيروت، لبنان، دط، دت.
19. ابن سينا ، جوامع علم الموسيقى ، تح : زكريا يوسف، الإدارة العامة للثقافة القاهرة، 1956.
20. الجمحي، ابن سلام، طبقات فحول الشعراء، ج1، تح: محمد محمود شاكر، مطبعة المدني، مصر، دط، دت.
21. الفراهيدي، الخليل بن أحمد، كتاب العين، ج2 ، تح : عبد الهادي الهنداوي، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2003.
22. قدامة، بن جعفر، نقد الشعر، تح : كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، دط، 1963.
23. ابن قتيبة، أبو محمد عبد الله بن مسلم، الشعر و الشعراء، ج1، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، دط، دت.
24. الشنقيطي، محمد يحيى بن محمد المختار، إيصال السالك في أصول الإمام مالك، دار جزم، دط، دت.
25. أبو ذؤيب، الهذلي، ديوان أبي ذؤيب الهذلي، تح : أحمد خليل الشال، مركز الدراسات والبحوث الإسلامية، بور سعيد، دط، دت.

- Cédat .D, dictionnaire, Etymologique de la langue Française, L'Académie Française, Paris, édition n°03, 1914. .26
- Dubois, Jean (et autre), Dictionnaire de linguistique, la Rouse, Paris, 1^{er} édition, 1994. .27
- Ducrot, Oswald, Schaeffer, Jean-Marie, Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage , Edition , 1995. Seuil .28
- Ducrot, .29
- Oswald, Todorov tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, édition du seuil, paris, 1^{er} ed , 1972.
- Encyclopedia universalis, corpus7, Ecambrien- France, .30
Edition à paris, 1985.
- Gattel, Claude-Marie, Dictionnaire universel de langue Française, Tom second, Paris, 1841. .31
- Mounin. G (et autre), Dictionnaire de la linguistique, PUF, .32
Paris , 1974.
- Rey-de bove. R, Lexique Sémiotique, PUF, Paris, 1979. .33

3- المصادر المترجمة

34. أرسطو، فن الشعر، تر: إبراهيم حمادة، مكتبة الأنجلوالمصرية، دط، دت.

35. _____ ، فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مع الترجمة العربية القديمة و شروح الفارابي و ابن سينا و ابن رشد، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، دط، 1953.
36. _____ ، الخطابة، تر: عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، لبنان، دط، 1979.
37. موسوعة لالاند الفلسفية، ج1، تر: خليل أحمد خليل، منشورات عويدات، بيروت ، باريس، ط2، 2008.
38. فرانك، فونو، قاموس علوم اللغة، تر: صالح الماجوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 2012.

4 - المراجع العربية

39. أبوزيد، نصر حامد ، مفهوم النص ، دراسة في علوم القرآن ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، بيروت ، ط1، 1990.
40. إبراهيم، عبد العزيز، شعرية الحداثة ، دراسة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ، دط، 2005.
41. أدونيس، الشعرية العربية ، دار الآداب ، بيروت لبنان ، ط2، 1989.
42. _____ ، زمن الشعر ، دار العودة ، بيروت ، ط2، 1978.
43. _____ ، مقدمة للشعر العربي ، دار العودة ، بيروت ، ط3، 1979 .
44. _____ ، سياية الشعر، دراسات في الشعرية العربية المعاصرة ، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985.
45. إسكندر، يوسف، اتجاهات الشعرية ، الأصول و المقولات، دار الكتب العلمية بيروت ، لبنان ، ط 2، 2008.
46. البازغي، سعد، استقبال الآخر، الغرب في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2004، 1.

47. بوعزة، محمد، استراتيجيات التأويل من النصية إلى التفكيكية، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2011.
48. بحراوي، سيد، البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة، ط1، 1993.
49. بيومي، مصطفى عبد السلام، دوائر الاختلاف، قراءات التراث النقدي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2007 .
50. بن كراد، سعيد، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، لبنان ، دط ، دت.
51. الجزار، محمد فكري، سيميوطيقا التشبيه، من البلاغة إلى الشعرية، نفرو للنشر و التوزيع، الجيزة، مصر، ط1.
52. الجوة، أحمد، بحوث في الشعرية، مفاهيم و اتجاهات ، كلية الآداب و العلوم الإنسانية بصفافس، الجمهورية الفرنسية ، دط، 2004.
53. الودرني، أحمد ، قضية اللفظ و المعنى و نظرية الشعر عند العرب ، من الأصول إلى القرن 7 هـ /13م، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان، ط1، 2004.
54. وجليسي، يوسف، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط 2009، 1.
55. زروقي، عبد القادر ، الشعرية العربية ، تفاعل أم تأثر ، بحث في أولية البيان العربي ، دار الروافد الثقافية ناشرون ، بيروت ، لبنان ، ط1، 2015.
56. الحداوي، طائع، سيميائيات التأويل ، الإنتاج و منطق الدلائل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.
57. حلمي، أميرة مطر، فلسفة الجمال ، أعلامها و مذاهبها ، دار قباء، القاهرة ، دط ، 1998.
58. حمودة، عبد العزيز، المرايا المحدبة، من البنيوية إلى التفكيك، عالم المعرفة، الكويت، دط، 1998.
59. الحميري، عبد الواسع أحمد، شعرية الخطاب في التراث النقدي و البلاغي المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع ، بيروت ، ط2005، 1.

60. حسن، مسلم حسب، جماليات النصّ الأدبي، دراسات البنية والدلالة، دار السيّاب، للطباعة والنّشر والتّوزيع، لندن، ط1، 2007م، ص 56.
61. اليوسفي، محمد لطفي، المتاهات والتلاشي في النقد و الشعر، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2005.
62. ____، محمد لطفي ، الشعرو الشعريّة ، الفلاسفة و المفكرون العرب ما أنجروه و ما هفوا إليه ، الدار العربيّة للكتاب ، طرابلس ، ليبيا ، 1992.
63. تيحياوي، رشيد، الشعريّة العربيّة، الأنواع والأغراض، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط، 1991.
64. ماضي، شكري عزيز، في نظرية الأدب، المؤسس العربية للدراسات و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 2005.
65. _____، من إشكالات النقد العربي الجديد، دار ورد الأردنية، عمان، الأردن، ط2، 2008.
66. مبارك، محمد، استقبال النصّ عند العرب ، المؤسسة العربيّة الدّراسات و النّشر بيرو ، لبنان ، ط1، 1999.
67. مونسي، حبيب، نقد النّقد ، المنجز العربي في النّقد الأدبي ، دراسة في المنهج، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2014.
68. المسدي، عبد السلام، الأسلوب و الأسلوبية، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، لبنان، ط5، 2006.
69. مفتاح، محمّد، تحليل الخطاب الشعريّ (استراتيجية التّناس)، المركز الثقافي العربي، الدّار البيضاء، المغرب، ط3، 1992.
70. مفتاح، محمد، ديناميّة النصّ (تنظير وإنجاز)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2006.
71. مفتاح، محمد، المفاهيم معالم، نحو تأصيل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1999.

72. مصلوح، سعد، حازم القرطاجني و نظرية المحاكاة و التخيل في الشعر، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 1980.
73. المصري، محمد بن عبد الغني، نظرية ابن عثمان عمرو بن بحر الجاحظ في النقد الأدبي، دار مجدلاوي، عمان، الأردن، ط1، 1987.
74. مرتاض، عبد الملك، قضايا الشعريات، متابعة و تحليل لأهمّ قضايا الشعر المعاصر، دار القدس العربي، وهران، الجزائر، ط1، 2009.
75. ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
76. عباس، إحساس، تاريخ النّقد الأدبي عند العرب، نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط4، 1983.
77. عبد الحميد، شاكر، التفضيل الجمالي، دراسة في سيكولوجية التذوّق الجمالي، عالم المعرفة، الكويت، دط، 2001.
78. عبده، مصطفى، المدخل إلى فلسفة الجمال، محاوره نقدية و تحليلية و تأصيلية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط2، 1999.
79. العسل، عصام، الخطاب النقدي عند أدونيس، قراءة الشعر نموذجاً، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2007.
80. عصفور، جابر، مفهوم الشعر، دراسة في التّراث النقدي، الهيئة المصرية العامّة للكتاب، ط5، 1995.
81. فاضل، عاطف، النظرية الشعرية عند إليوت و أدونيس، تر : أسامة إسبر، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000 .
82. الفتياي، سهيل، وهم الحداثة، إشكالية الحداثة الشعرية، يوسف الخال نموذجاً، دار جرير، عمان، الأردن، ط1، 2015.
83. صبحي، محي الدين، نظرية النقد الأدبي و تطورها إلى عصرنا، الدار العربية للكتاب، تونس، دط، 1984.
84. قصاب، وليد، مناهج النقد الأدبي الحديث، رؤية إسلامية، دار الفكر، دمشق، ط2، 2009 .

85. الرويلي، ميغان، البازغي، سعد، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002.
86. شرفي، عبد الكريم، من فلسفات التأويل إلى نظريات القراءة، دراسة تحليلية نقدية في النظريات الغربية الحديثة، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1 2007.
87. تاوريت، بشير، الحقيقة الشعريّة على ضوء المناهج النقديّة المعاصرة و النظريات الشعريّة، دراسة في الأصول و المفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد الأردن، ط1، 2010.
88. ثامر، فاضل، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلحات في الخطاب النقدي العربي الجديد، دار ميزوبوتاميا، بغداد، العراق، ط1، 2013.
89. خذري، علي، سرديات الخطاب النقي في الشعرية العربية، دار فيداء، عمان، الأردن، ط1، 2016.
90. الضبع، محمود إبراهيم، قصيدة النثر و تحولات الشعرية العربية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
91. الغزالي، عبد القادر، الشعرية العربية، التاريخية و الرهانات، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2010.
92. غليون، برهان، اغتيال العقل، محنة الثقافة العربية بين السلفية و الإبداع، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2006.

5 - المراجع الأجنبية

93. Fontaine, David, La poétique, introduction à la théorie générale des formes littéraire, Nathan, Paris, 1993 .
94. Jakobson, Roman, Huit questions de poétique édition du Seuil, 1977 .

6 - المراجع المترجمة

95. إيكو، إمبرتو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، تر: سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب ط2، 2004.
96. _____، القارئ في الحكاية، التعاضد التأويلي في النصوص الحكائية، تر: أنطوان أبو زيد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1996.
97. _____، الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط2001، 2.
98. أيزر، فولفغانغ، فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب (في الأدب)، تر: حميد لحميداني والجلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، دط، دت.
99. إيغلتن، تيري، نظرية الأدب، تر: نائر ديب، دراسات نقدية عالمية، دمشق، دط، 1995.
100. بارت، رولان، البلاغة القديمة، تر: عبد الكبير الشرقاوي، نشر الفنك للغة العربية، دط، دت.
101. بن شيخ، جمال الدين، الشعرية العربية، تر: مبارك حنون ومحمد الولي و محمد أوراغ، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 2008.
102. جاكبسون، رومان، قضايا الشعرية، تر: محمد الوالي ومبارك حنون، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.
103. جيمينيز، مارك، الجمالية المعاصرة، الاتجاهات و الرهانات، تر: كمال بومنير، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، ط1، 2012.
104. جيرو، بيير، الأسلوبية، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، ط2، 1994.
105. هايمن، ستانلي، النقد الأدبي و مدارس الحديثة، تر: إحسان عباس ومحمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، لبنان، ط1، 1981.

106. هربرت، ريد، معنى الفن، تر: سامي خشبة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دط، دت.
107. ويليك، رنيه، وارين، أوستين، نظرية الأدب، تر: محي الدين صبحي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط3، 1987.
108. _____ ، مفاهيم نقدية، تر: محمد عصفور، عالم المعرفة، الكويت، دط، دت.
109. وليمز، ريموند، الكلمات المفاتيح، تر: نعيان عثمان، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2007.
110. يابوس، هانس روبرت، جمالية التلقي، من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بنحدو، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة، ط1، 2016.
111. كوين، جون، النظرية الشعرية، بناء لغة الشعر، اللغة العليا، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ط4، 2000.
112. لوتمان، يوري، تحليل النصّ الشعريّ، بنية القصيدة، تر: محمد فتوح أحمد، دار المعارف، القاهرة، دط، دت.
113. سكروتون، روجر، الجمال، تر: بدر الدين مصطفى، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2014.
114. ريفاتير، ميكائيل، معيير تحليل الأسلوب، تر: حميد لحميداني، منشورات دراسات سال، ط1، 1993.
115. شولز، روبرت، السيمياء و التأويل، تر: سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 1994.
116. تودوروف، تزفيطان، الشعرية، تر: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990.
117. _____ ، الأدب والدلالة، تر: محمد نديم حشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1996.

118. تومريل، فابريس، النقد الأدبي، تر: الهادي الجلاوطي، دار التنوير، بيروت، لبنان، ط1، 2017.
119. خير بك، كمال، حركبة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، تر: مجموعة باحثين، دار الفكر، بيروت، لبنان، ط2، 1986.

7 - المجالات

120. إسلامية المعرفة، (لبنان)، ع 76، 2014.
121. الأثر، (الجزائر)، ع 26، 2016.
122. الكوفة، (العراق)، ع 3، 2013.
123. المجلة العربية للثقافة، (تونس)، ع 24، 1993.
124. عالم الفكر، (الكويت)، ع 3، 2009.

8- الرسائل و الأطاريح

125. الجمعي، الأخضر، نظرية الشعر عند الفلاسفة الإسلاميين، (رسالة ماجستير)، معهد اللغة و الأدب، العربي، جامعة الجزائر، 1984.
126. قاضي، الشيخ، التأويل بين الممكن واللاممكن في الخطاب الشعري الحديث، (أطروحة دكتوراه)، كلية الآداب و الفنون، وهران، الجزائر، 2016.

9- مواقع الأنترنت

127. www. Aljabriabed .net.
128. www. Alquds. Co.415.

ملخص:

يَنمّ واقع الشعريّة العربيّة المعاصرة عن انجذابها نحو بؤرة إبستيمولوجيا الفكر الغربي نظرياً ومنهجياً ممّا مضى بها نحو الاغتراب عن الشعر العربي، والبعد عن حقيقة التجربة الجمالية كما تتّمثّلها الذات العربيّة، فكان أن حتمّ هذا الواقع إعادة نظر في منطلقاتها ومراجعة لأسسها المعرفية، لبلوغ آفاق تنظيرية لشعرية عربية معاصرة، تستوعب كلّ أبعاد الخطاب الشعري العربي، من جانبه الشكلي والأسلوبي إلى جانبه التداولي والتأويلي، أين ستتوقّر لها الكفاءة العلمية لتستجيب للخصوصية الثقافية والقيمية لهذا الخطاب، انطلاقاً من اعتباره سلوكاً قيمياً ذو وظيفة إِبصاليّة تأثيرية، فلا تُقصى إذّاك قصديّته المتحقّقة بالتفاعل بين المتلقي مع خصائص هذا الخطاب، وسبيل هذا التحقّق هو التأويل المنضبط مع معايير منظومة القيم الكلية في الثقافة العربيّة.

الكلمات المفتاحية:

الشعرية – الشعريّة العربيّة – الخصوصيّة الثقافيّة – التأويل المنضبط – القيم الحضارية – الوظيفة القيميّة – التّشاكل – قصديّة النّص.