الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة عبد الحميد بن باديس- مستغانـــم

كلية الأدب العربي والفنون

قسم الدّراسات النقدية والأدبية

تخصّص نقد أدبي حديث ومعاصر

مذكـــرة تخرّج لنيل درجة شهادة الماستـر

بعنـــوان:

ملامح الشّعرية في قصيدة الذبيح الصّاعد لمفدي زكريا

إعـــداد الطالب:

بلقبـــلي محمد

الأستاذة المشرفة:

مسكين حسنية

السنة الجامعية 2017 - 2018

﴿ رَبَّنَآ ءَاتِنَا مِن لَّدُنكَ رَحْمَةً وَهَيِّئْ لَنَا مِنْ أَمْرِنَا رَشَدًا ﴾

صدق الله العظيم

- إلى من كلّله الله بالمهيبة والوقار.. إلى من علّمني العطاء بدون انتظار.. إلى من أحمل اسمه بكل افتخار .. أرجو من الله أن يمدّ في عمره.. أبي العزيز.
- إلى ملاكي في الحياة .. إلى معنى الحب وإلى معنى الحنان والتفاني.. إلى بسمة الحياة وسرّ الوجود ..إلى من كان دعاؤها سرّ نجاحي وحنانها بلسم جراحي إلى أغلى الناس.. أمي الحبيبة.
- إلى من رافقتني ومعها أسير الدرب خطوة بخطوة وما تزال ترافقني حتى الآن.. إلى شمعة متقدة تنير ظلمة حياتي.. زوجتي الغالية.
- إلى جواهري النفيسة.. أماني، رفيدة، أميمة، بثينة.. بناتي حفظهن الله وسترهن.
- إلى إخوتي و زوجاتهن و أخواتي و أزواجهن.. كلّ باسمه.
- إلى كل زملائي بثانوية محمد باشا محمد بأولاد بوغالم.
- إلى كل هؤلاء.. أهدي ثمرة هذا العمل المتواضع.

بلقبلي محمد

شكر وتقدير

بعد رحلة بحث و جهد

واجتهاد تكلّلت بإنجاز هذا

البحث ، نحمد الله عزّ وجلّ على نعمه التي منّ بها علينا فهو العلي القدير ، كما لا يسعنا إلّا أن نخصّ بأسمى عبارات الشكر والتقدير الدكتورة "مسكين حسنية" لما قدّمته لنا من جهد ونصح و معرفة طيلة إنجاز هذا البحث . كما نتقدّم بالشكر الجزيل لكلّ من أسهم في تقديم يد العون لإنجاز هذا البحث كما لا ننسى أن نتقدّم بأرقى و أثمن عبارات الشكر والعرفان إلى من زرعوا التفاؤل في دربنا وقدّموا لنا المساعدات والتسهيلات والمعلومات ، فلهم منّا كلّ الشكر.

تُعدّ المناهج النقدية نتاجا ثقافيا ونقديا متراكما تتآزر مع بعضها في فهم النّص الأدبي ومقاربته، وقد تتوازى بحيث يأخذ كلّ منهج منحى مختلفا متميّزا عن غيره من المناهج ليكتسب خصوصيته و استقلاليته.

ومنذ مطلع القرن العشرين ظهرت العديد من المناهج النقدية الحديثة، ذات الاتجاه اللّغوي في تناول النّص، كالشكلانية، البنيوية، الأسلوبية، التّفكيكية وغيرها، وهذه المناهج جميعها انطلقت في تناولها للنّص الأدبي من بنيته اللغوية، باعتباره أوّلا وأخيرا نصّا لغويا يشغل إمكانات اللّغة الواسعة في اكتساب خصوصيته.

ومن بين المناهج الحديثة التي عنيت بالنّص الأدبي« الشّعرية Poétique» هو مصطلح غربي قديم حديث في آن واحد، قديم لقدم استعماله مع أرسطو الذي اكتشف برؤيته النّاقدة عن جوهر الصناعة الشّعرية من خلال عرضه لمفهوم المحاكاة، وحديث لأنّه أخذ ينمو ويتطوّر في حركة متصاعدة على يد الشكلانيين الرّوس لا سيما ياكبسون، أمّا عن المفهوم فقد تنوّع بتنوّع المصطلح، على الرغم من أنّه ينحصر في فكرة عامة تتلخّص في البحث عن القوانين العلمية الإبداعية التي تحكم النّص الأدبي.

وتداول مصطلح الشّعرية في النقد الأدبي لا يعني أنّه مقتصر على جنس الشّعر فقط، وإنّما يلامس في مفهومه عالم السرد من رواية وقصّة، ولمّا كانت القصيدة الشّعرية تحمل مجموعة من الجماليات والتجارب والمواقف عبر لغة فنية انزياحية، جاء اختياري لهذا الموضوع الذي أردت به الوقوف على مكامن الشعرية على مستوى المتن الشّعري الذي تمّ اختياره، فجاءت هذه الدراسة بعنوان" **ملامح الشّعرية في قصيدة الذبيح الصّاعد لمفدي زكريا**".

وكان الحافز وراء اختياري لهذا الموضوع ميولي للشّعر الحديث لأنّه مشحون بالصور التجريدية والخيالية التي تحتاج إلى التأمّل بغية فكّ شفراتها، كما أنّ القصيدة ليست مجرد مجموعة من الألفاظ تصاغ وتنسج عشوائيا ويتم إيصالها للقارئ، بل إنّ الكلمة التي يعبّر

بها الشاعر لها وزنها وقيمتها بفضلها يتم نقل تجربة إنسانية بأكملها وهذا ما نجده في قصيدة مفدي زكريا، لذلك يفسح البحث في عالم القصيدة المجال أمام استخراج الخصائص التي تؤسّس لشعرية العمل الشّعري و تحقّق له كينونته.

أمّا فيما يخصّ المنهج المتّبع ضمن هذا البحث، فقد استعنّا بالمنهج التاريخي للتأصيل لموضوع الشّعرية من حيث الأصول والمفاهيم، كما استعنا بالمنهج الوصفي التحليلي أثناء لجوئنا لفكّ رموز الخطاب الشّعري.

وانطلاقا من الفكرة التي تنبني عليها الشّعرية في مفهومها العام واستنادا للمادة العلمية التي تمّ جمعها، حاولنا طرح الإشكالية الآتية: ما مدى حضورها كمفهوم ومصطلح ؟ وبما تميّزت بوصفها نظرية أدبية؟ وهل من الضروري أن تتطابق خصائص الشّعرية العربية والشّعرية الغربية؟ وهل قصيدة الذبيح الصّاعد حقّقت المفهوم العام للشّعرية؟ وأيّ شعرية انطبقت عليها أم كانت مستقطبة لمعظم الشّعريات المتناولة على مستوى الدراسة؟

وللإجابة عن هذه الإشكالية جاءت هذه الدراسة مقسّمة إلى العناصر التالية مقدمة وفصلين وخاتمة، جاء الفصل الأوّل بعنوان " أصول ومفاهيم الشّعرية " الذي قسّمناه إلى مبحثين، تناولنا في المبحث الأوّل أصول الشّعرية في الحقول المعرفية الفلسفية والنقدية، أمّا فيما يخصّ المبحث الثاني فقد خصص لمفاهيم الشّعرية في الفكر الغربي والعربي.

وفي الفصل الثاني الموسوم بـ "شعرية قصيدة الذبيح الصّاعد "حاولنا تطبيق ما جاء من مفاهيم عامة للشّعرية، وذلك باستقراء ما هو موجود على مستوى القصيدة بكلّ حيثياتها بدءا بشعرية العنوان، مرورا بشعرية اللغة فشعرية الصورة، وانتهاء بشعرية الإيقاع، حيث جاء كلّ عنصر من هذه العناصر الأساسية متفرّعا إلى عناصر فرعية تُشكّل في معظمها هندسة القصيدة، وتعمل على تحقيق بنائها النّصي، وفي الأخير جاء البحث مذيّلا بخاتمة راصدة للنتائج المتوصّل إليها.

وكان سندي في هذا البحث مجموعة من المصادر والمراجع مكّنتني من تجاوز الصعوبات والعراقيل التي تقف حاجزا أمام الباحث منها: (قضايا الشّعرية) لرومان ياكبسون، (الشّعرية) لتدوروف، (في الشّعرية) لكمال أبي ديب، (الشّعرية العربية) لجمال الدين بن الشيخ، (جماليات الشّعرية) لخليل الموسى، و(نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين) للأخضر جمعي، و(نظرية المعنى)عند حازم القرطاجني لفاطمة الوهيبي،(مفاهيم الشّعرية) لحسن ناظم، (بحوث في الشعريات) لأحمد الجوّة.

وفي الختام أتقدم بالشكر الخالص للأستاذة المشرفة **الدكتورة** "**مسكين** "على حرصها في متابعة الموضوع، والشكر لها أيضا على دعمها ونصائحها القيمة التي أفادتني كثيرا في تصحيح البحث.

الفصل الأول:

أصــول ومفاهيــم الشّعرية.

- **المبحـــث الأول:** أصــول الشّعريــة فــي الحقــول المعرفيــة.
- **المبحـــث الثانـي:** مفاهيم الشّعرية في الفكر الغربي و العربي.

أصـــول الشّعريـــة فـي الحقـــول المعرفيـــة.

1- الشّعرية في الحقل الفلسفي:

إنّ لمفهوم الشّعرية مجالا واسعا في كونها من صميم وعمق الفكر الثقافي اليوناني باعتبار اليونان هم الأوائل الذين بادروا إلى البحث في هذا المفهوم وإن لم يتطرّقوا إليه بالمصطلح ذاته، فهم عبّـــروا عنه بتعبيرات تتوافق والمصطلح الحديث « كالرائع والجميل والمتناسق وهي ألفاظ تشير إلى المحسوس والواقعي..»[1]

وتجسّدت الشّعرية كمفهوم في أعمال الفلاسفة اليونان بدءا بهوميروس مرورا بهيراقليطس وسقراط وصولا لأفلاطون وانتهاء بأرسطو الذي نخصّ مفهومه بالدراسة في هذا الحقل باعتباره النموذج البارز الذي اكتمل على يده مفهوم الشّعرية بصفة عامة في مؤلّفه "فنّ الشّعر" الذي دعّمه بجملة من القضايا والخصائص الملامسة لعالم الشّعرية. وعلى هذا الأساس يعتبر من الفلاسفة الأوائل الذين مهّدوا السّبيل لمن جاءوا بعده خاصة الفلاسفة المسلمين الذين خاضوا في المفهوم وبالأخص مفهوم المحاكاة الذي أخذ اهتماما شديدا من قبلهم دراسة و تحليلا.

وقبل أن نتطرّق إلى ما جاء به أرسطو من مفهوم للشّعرية، لا بأس من التّطرق لمفهومها عند الفلاسفة الذين سبقوه كهوميروس الذي تطرّق لها في ملحمته والتي خصّ فيها شخصياته« بصفات جمالية عظيمة فأخيل مغطس بماء الألوهة وهيلين ذات قوام ليّن ورشيق وأوليس صاحب الحنكة والحيلة والذكاء الصّبر، وبينلوب وأندرو ماك مثالان للوفاء والصّبر على الشّدائد.»[2] فهي صفات تتّسم بالجمالية تعكس طابعا جماليا على النّص الإبداعي، لأنّ كلّ ما يميّز النّص الشّعري من صفات جمالية يمثل مفهومه للشّعرية، لذلك لا نجد هذه الجمالية منحصرة على الشخصيات بل تنطبق على النّص الشّعري أيضا.

---

1 – خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008، ص31.

2 ــ المرجع نفسه، ص 31.

أمّا عن هيراقليطس فإنّه يحصر مفهومه للشّعرية بالثنائيات الضدية القائمة على الجدل، لأنّه ينزع للفلسفة المادية لذلك نجد« الانسجام الجمالي عند هيراقليطس ديناميكـــي وهو نابع من وحدة الأضداد المتصارعة " وفاق، واختلاف، أصوات عالية ومنخفضة" هذه الأضداد التي يظن"كثير" من النّاس أنّها تنفي بعضها بعضا بشكل مطلق، تشكّل في الواقع وحدة، كلاّ متناسقا، إنّها الانسجام الخفي.»[1] وعليه تتبني الشّعرية عنده على أساس المفارقة الضدية التي تخلق عالما للجمال يتحقق به تناسق وانسجام النّص الشّعري.

بينما مثالية الفيلسوف سقراط جعلته لا يولي الحواس والفلسفة الطبيعية اهتماما لأنه يقف« منها ومن مبدأ السّببية موقفا سلبيا، و يهتم بمبدأ الغائية(Principe de finalite)، ولذلك كانت جمالية هذا الفيلسوف نفعية من جهة، ومثالية من جهة ثانية»[2]. فشعريته إذن تنزع منزعا مثاليا لأنّ الجمال عنده مستقى من الطبقة الأرستقراطية، التي تفضّل اجتماع الصّفات الخلقية والخلقية في الشخص نفسه، لذلك مثل هذه الخصائص بعيدة كلّ البعد من توفرها في الطبيعة.

وإذا كان معيار الشّعرية عند هوميروس يقوم على أساس الصّفات الجمالية التي تطبعها شخصيات الحكاية، وعلى المفارقة الضدية التي تسعى إلى اكتناه الجانب الجمالي في النّص الشّعري عند هيراقليطس، وعلى أساس المثل عند سقراط، فما هي المعايير التي تزعمها أفلاطون الذي لا يذل أهمية عن سابقيه؟.

ينتمي أفلاطون إلى الطبقة الأرستقراطية باعتباره فيلسوفا مثاليا مثله مثل أستاذه سقراط، وبالتالي نظرته للواقع لا تختلف عن نظرته للأدب، فمثلما ينشد عالم المثل في الحقيقة يحاول تطبيقه على الفن، واهتمامه بالفلسفة والسياسة لم يمنعه من اهتمامه بالأدب الذي ربطه

1- ثيوكاريس كيسيدس، هيراقليطس ــ جذور المادية الديالكتيكية ــ ترجمة: حاتم سليمان، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 231.

2 – خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص 33، 34.

بالأخلاق، لذلك جاءت نظرته للواقع منبثقة من رؤية كلية لا تشوبها نقائص. وعليه جاء مفهومه للشّعرية انطلاقا من فكرة المحاكاة التي يراها كاملة لا ينبغي على الشّاعر أن يزوّر حقائق ملموسة، والمحاكاة في نظره« لا تولّد إلاّ أوهاما بل إنّها تصرف الانتباه عن الواقع المحسوس»[1]. لذلك« تعود حملة أفلاطون على الشّعر إلى ابتعاده عن عالم المثل الذي يمثل جوهر الحقيقة من جهة، وابتعاده عن المعايير الأخلاقية للمدينة الفاضلة من جهة ثانية».[2] فمفهوم الشعر عنده يرتبط بعالم الأخلاق وذلك عندما عدّ المحاكاة تشويها لعالم الحقيقة، لأنّها لا تنقل الحقيقة بكلّ حذافيرها، لذلك يرى في« الشعر محاكاة للمحاكاة أي نسخة ثالثة كما قال في مواجهة الحقيقة، حتى لو كان الشر فاضلا ومقلّدا وممتعا، فالمسألة المركزية لديه هي وظيفة الشعر من حيث فائدته أو عدمها. وفي الغالب كان أفلاطون مع نفي الشّعــر من جمهوريته المثالية إلاّ إذا التزم الشروط الأخلاقية الأفلاطونية.»[3] وهو ينادي بالفن الذي يقوم على أساس الأخلاق وهذا استنادا لفلسفته المثالية التي تنشد الكمال، إذ يرى« أنّ الكون مقسّم إلى عالم مثالي وعالم محسوس طبيعي مادي. والعالم المثالي أو عالم المثل يتضمن الحقائق المطلقة والأفكار الخالصة، والمفاهيم الصافية النقية. أمّا العالم الطبيعي أوعالم الموجودات فهو بكل ما يحتويه من أشياء وأشجار وأنهار وأدب ولغة.. مجرّد صورة مشوّهة و مزّيفة عن عالم المثل الأول الذي خلقه الله، وبتعبير أخر أنّ العالم الطبيعي محاكاة لعالم المثل والأفكار الخالصة لذلك فهو ناقص ومزيف وزائل.»[4]. لذا نظرته للواقع لا تختلف عن نظرته للشعر فهي تعكس كل رؤاه وأفكاره، والمحاكاة عنده تدل على« العلاقة الثابتة بين شيء موجود ونموذجه. والتشابه بينهما يمكن أن يكون حسنا أو سيئا، حقيقيا أوظاهرا، فحين تحاكي طبيعة

1- أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، د،ط *2004م،ص6.*

2- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث للنشر و التوزيع، إربد ط1، 2011، ص 125.

3- عز الدين المناصرة، علم الشعريات ــ قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، دار مجدلاوي للنشر و التوزيع،عمان، ط1، 2007م، ص32.

4- شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والشروالتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط، ص 18، 19.

الأشياء بالحروف والمقاطع والكلمات والجدل تكون المحاكاة إذا دلّت على خصائص الموجود، وسيئة إذا تجاوزت هذه الخصائص. واللغة بفنونها المختلفة طريق لتأثير عالم المعقول أو عالم المثل في عالم الحس، وأداة لذلك التأثير.»[1] فهو يفرّق بين ما كان جماليا وأخلاقيا، ويفضّل العامل الثاني لأنّه يفضي بالأدب إلى النظرة الكلية والشمولية ويرفعه إلى مصاف المثالية الأفلاطونية التي« جعلت"المطلق" أو"عالم المثل" هو الذي يقرّر كلّ شيء بوصفه فاعلا قبليا وليس على الإنسان سوى الامتثال لهذا العامل المثالي القبلي.»[2] ولمّا كان أفلاطون ينشد العقل والفكر من خلال نظرته الكلية أدان الشّعراء لمخاطبتهم العواطف« فبدلا من أن تكون مهمة الشّاعر تجفيف العواطف تراه يقوم بمهمة معاكسة إذ يؤجّج عواطف الناس ويلهبـــها وبهذا يبعدهم عن استخدام العقل ويجعلهم أكثر عرضة للاستسلام للعواطف.»[3] فهو بنظرته لعالم المثل وعدّه المحاكاة وسيلة غير أمينة في نقل الحقائق من خلال الشّعر يملك أسبابا يرى من خلالها أنّ« الشّعر الذي لا يحاكي الحقيقة والأخلاق تزوير لهما، وهو تخيّل وعقل صاحبه معطّل ولذلك لا يتحمّل تبعاته، وهو لا يعني ما يقول، ولذلك إنّ هؤلاء الشعراء جهلة، ولا يمتلكون الحكمة، لهيمنة الإلهام وتدفّقه على عقولهم المعطّلة.»[4]

يتبيّن من هذا الكلام أنّ أفلاطون وضع حدّا فاصلا بين لغة الفلاسفة التي تتّسم بالحكمـــــة، وبين لغة الشعراء التي تتميّز بالانزياح والإيحاء وتعدّد الدلالة، باعتبار أنّ لغة الفلاسفة ترشح بالعلمية الموضوعية، بينما لغة الشعراء منزاحة عن أصلها المعجمي، وهذه المفارقة نجدها نابعة من كون شعريته مرتبطة بالأخلاق.

إنّ آراء الفلاسفة التي تمّ التطرق لها آنفا لا تمثّل، في حقيقة الأمر، إلاّ الإرهاصات الأولى لهذه النظرية التي حمل لواءها أرسطو في مؤلّفه" فنّ الشّعر" الذي يمثّل مرجعا متميّزا

1- شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والشر و التوزيع، لبنان، بيروت، د. ط،ص 18، 19.
2- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، 2004 م، ص31.
3- فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص143.
4 - خليل الموسى، جماليات الشعرية، ص36.

في عالم الأدب، نظرا للقضايا النقدية التي تناولها. لذلك نجد مفهومه للشّعر« ينحصر في المحاكاة. أي تمثّل أفعال الناس ما بين خيّرة وشريرة، بحيث تكون مرتبة الأجزاء على نحو يعطيها طابع الضرورة أو طابع الاحتمال في تولّد بعضها من بعض. والشّعر الحق عند أرسطو يتجلى في المأساة والملحمة والملهاة.»[1] فالمحاكاة عنده ليست رصفا لأحداث واقعية بقدر ما هي عملية إبداعية« يشكّل الشاعر بواسطتها معطيات الواقع الذي يعيش فيه، في ظلّ مخطّط أخلاقي، ينقل الشاعر محتواه القيمي نقلا متميّزا إلى المتلقي كي يحدث فيها أثارا متميّزة، سبق أن عاناها الشاعر، أو عانى بعضها بشكل أو بآخر، عندئذ تغدو المحاكاة نتاجا لإدراك ذاتي، تنتخب فيه مخيلة الشاعر من معطيات الواقع ما يتناسب مع موقفه من هذا الواقع من ناحية، ومع ما يريد توصيله أو نقله إلى الآخرين من خبرة لها محتواها القيمي، من ناحية أخرى، عند هذا المستوى تنتفي صفة الحرفية عن المحاكاة، وينفتح المجال للكشف عن طبيعتها المتميزة عبر جوانب ثلاثة: الإدراك، وثانيهما التشكيل، وثالثهما التوصيل.»[2]

عكس هذا القول ما أراده أرسطو من المحاكاة التي لا تنحصر في مجرد النقل الحرفي بل تسعى إلى تجاوز تلك المحدودية باكتشاف علاقات وبنيات تحقّق للعمل الأدبي أدبيته، وتفتح المجال واسعا أمام الفنان لسدّ الفراغ الموجود في الطبيعة، لأنّ المحاكاة ليست قصرا على إنتاج ما في الطبيعة، أو على نقل صورة لها.

إنّ للشّعرية الأرسطية صدى واسعا وذلك بما تحمله من أفكار وقضايا نقدية ساهمت في إثراء المعرفة الأدبية، عارض بها أفكار أستاذه أفلاطون التي ربط فيها الأدب بالأخلاق جاعلا المحاكاة تزويرا لوقائع مجسدة على أرض الواقع، في حين جعلها أرسطو وسيلة إبداعية لاكتناه جوهر العمل الإبداعي الفني. ولمّا كانت لشعريته هذا الحضور اتّخذها العديد من الباحثين مطية لبحوثهم حيث استفادوا منها وفقا لمتطلباتهم وظروفهم خاصة شرّاحه من الفلاسفة المسلمين أمثال: ابن سينا، وابن رشد، والفارابي التي اجتمعت عندهم جملة من

1 – محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص50.

2 – جابر عصفور، النقد الأدبي،– مفهوم الشعر–، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب العصري، القاهرة، ط1 2003م، ص240.

المعايير ساهمت في بلورة رؤيتهم للشعر ومفهومه، وكان الهدف من ذلك كلّه هو التأسيس الفلسفي والنظري للشعر عامة، لذا علينا أن نتساءل عن فحوى هذه النظرية ومدى اتفاق الفلاسفة المسلمين حول مكوّنات الشعر وهل عرفوا مصطلح الشعرية كنظرية أم كصياغة فقط وكيف جسّدوها كمفهوم؟.

فيما يخصّ مصطلح الشّعرية نجد الفارابي يقول« والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ وتبديل بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها فيبتدئ حين ذلك في أن تحدث الخطبية أولا ثم الشعرية قليلا قليلا»[1] أمّا ابن سينا يرى« السبب المولِّد للشعر في قوة الإنسان شيئان أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة(...) والسّبب الثاني في حبّ الناس للتأليف المتَّفق والألحان طبعا، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالتا إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولّدت الشعرية.» [2]

إنّ المعاني التي تحيل عليها نصوص الفارابي وابن سينا مختلفة، فالفارابي يعني بلفظ "الشعرية" السّمات التي تظهر على النّص بفعل ترتيب وتحسين معنيين حيث تؤدي هذه السمات إلى ظهور أسلوب شعري يطغى على النّص، في حين يعني ابن سينا بلفظة الشعرية علل تأليف الشعر التي يحصرها بالمتعة النابعة من المحاكاة و تناسق التأليف والموسيقى بمعناها العام، حيث يجعل المتعة والتناسق أساسا لتأليف الشعر»[3] أمّا عن مفهوم الشعرية كنظرية عند الفلاسفة المسلمين نجدها متمثلة« في تداخل المفهوم والمهمة، أو في تفاعل البنية والوظيفة والتشكيل والتأثير في تصوّرهم للشّعر، ولقد ترتّب على ذلك أن استخدم الفلاسفة التخييل و المحاكاة بمعاني متقاربة أو متداخلة لتأدية مقاصد المفهوم والغاية.»[4] والشعرية عندهم كمفهوم لم تلق اختلافا بيّنا لأنّهم أجمعوا على أن تكون المحاكاة والتخييل من

---

[1] – أبو نصر الفارابي، الحروف، تحقيق وتقديم وتعليق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، بيروت، ط2، 1990،.ص141

[2] – أبو علي حسين بن عبد الله بن سينا البخاري، الشفاء، ضمن كتاب " فن الشعر " لأرسطو، ص 72،73.

[3] – ينظر: حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994م، ص.12

[4] – الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1999ص27.

أهمّ مكوناتها، كما يعدّون نشأة الشّعر وليدة الفطرة الإنسانية، ولا يختلف الفلاسفة في شيء مع أرسطو في الارتداد بالشعر إلى هذه الغريزة الإنسانية، ويبدو أنّ ذلك إقرارا بشرعية الشعر وضرورته للإنسان مادام صدى لطبعه. وهذا ما يقرّ به الفارابي الذي يعتقد أنّ« من الصنائع القياسية صناعة الشّعر لما في فطرة الإنسان من تحري الترتيب والنظام في كل شيء فإنّ أوزان الألفاظ هي لها رتبة وحسن تأليف ونظام بالإضافة إلى زمن النطق».[1]

و فيما يلي أراء الفلاسفة المسلمين التي خصّوا بها مفهومهم للشّعر الذي حصروه في المحاكاة التي استعملوها في الأغلب بمعنى التخييل كما ورد في قول ابن سينا:« إنّ الشّعر هو كلام مخيّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفاة.»[2] والشعر في تصوّره« يفيد التخييل الذي يعتمد على محاكاة أمور موجودة بالضرورة أو ممكنة الوجود.»[3].وهي الفكرة التي تزعّمها الفارابي الذي حصر الشّعر بالمحاكاة وبالتالي التخييل باعتبار أنّ«الأقاويل: 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 المعتر عنه بدل القول، ومنها ما يوقع فيه المحاكي للشيء، وهذه هي الأقاويل الشعرية. ».[4]

ويتحدّد موضوع المحاكاة عند الفارابي في كلّ« ما يتّصل بالبشر من أحوال أفعالهم وانفعالاتهم وسلوكهم وأحداث حياتهم وكلّ ما يتّصل بهذه الحياة على مستوى الجسد والنفس، وباختصار فالشعر يحاكي كلّ ما يتصل بحياة البشر من خير أو شر.»[5] لذلك نجد الفارابي يتفق مع أرسطو الذي عدّ المحاكاة وسيلة إبداعية دون اقتصارها على مجرد النقل الذي يقتل فيها روح الإبداع والفاعلية.

أمّا ابن رشد نجده لا يختلف عنهم حيث« اعتبر جوهر الشعرية في خاصيتي المحاكاة

---

[1] – أبو نصر الفارابي، الحروف، ص142.

[2] – ابن سينا، المرجع السابق، ص161.

[3] – إلفت الروبي، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة و النشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م، ص90.

[4] – الفارابي، رسالة في قوانين صناعة الشعراء، ضمن " فن الشعر "، ص150.

[5] – إلفت الرّوبي، المرجع السابق، ص86.

والتخييل سواء تعلّق الأمر بالشق التشكيلي أو بجانب الوظيفة والتأثير يقول في سياق وصفه لطبيعة فعل المحاكاة والتخييل باعتبارهما أساس الصناعة التخييلية ارتبطت بالشعر أو بغيره من الفنون».[1]ويرى أنّ المحاكاة في الشّعر تكون من قبل الوزن واللحن والكلام فهي« في الأقاويل الشعرية تكون من قبل ثلاثة أشياء: من قبل النغم المتفقة ومن قبل الوزن، ومن قبل التشبيه نفسه. وهذه قد يوجد كل واحد منها مفردا عن صاحبه مثل وجود النغم في المزامير، والوزن في الرقص، والمحاكاة في اللفظ، أعني الأقاويل المخيلة الغير موزونة. وقد تجتمع هذه الثلاثة بأسرها مثلما يوجد في النّوع الذي يسمّى الموشّحات والأزجال، وهي الأشعار التي استنبطها في هذا اللسان أهل هذه الجزيرة. إذ كانت الأشعار الطبيعية هي ما جمعت الأمرين جميعا، والأمور الطبيعية إنما توجد لأمم الطبيعيين، فإنّ أشعار العرب ليست فيها لحن، وإنّما هي: إمّا الوزن فقط، وإمّا الوزن والمحاكاة معا فيها.»[2]، وعليه فالفلاسفة المسلمون اتّفقوا حول تحديدهم لمفهوم الشعر الذي حصروه في المحاكاة والتخييل، وإن اختلفوا عرضا حول قضية المحاكاة وإلى أيّ عنصر تنسب.

2- الشّعريـــة في الحقل النّقـــدي:

خاض النقاد العرب منذ القديم في مفهوم الشّعرية، لكن عدم تحكّمهم في زمام المصطلح هو الذي أدّى إلى تشتّت المفهوم، وإذا حاولنا استقصاء البواكير الأولى لهذا المصطلح من جهة مفهومه العام، يمكن إرجاعه لعصر **ابن سلام الجمحي** في القرن الثالث الهجري في مؤلفه "طبقات فحول الشعراء "، و**ابن قتيبة** في "الشعر والشعراء"، وصولا إلى **الجاحظ** في حديثه عن اللفظ والمعنى في " البيان والتبيين "، مرورا **بعبد الله بن المعتز** في كتابه "البديع " و**المرزوقي** في "قضية عمود الشعر"، و**ابن طباطبا** في " عيار الشّعـــر" و**قدامة بن جعفر** في "نقد الشعر". إلاّ أنّ النموذج البارز الذي يمثّل النظرية في أوسع نطاقها ضمن هذا الحقل هو الناقد والمفكّر أبو الحسن **حازم القرطاجني** صاحب كتاب"منهاج البلغاء

[1] – الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص31.

[2] أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن/" فن الشعر "، ص203.

وسراج الأدباء"، الذي لامس مفهوم الشعرية في جوانبها الأصلية الواردة في كتاب فنّ الشّعر لأرسطو.

إنّ غياب مصطلح الشّعرية في كتابات النقاد القدامى لا يعني انعدام مفهومه، كما سبق وأن ذكرنا، لأنّه كمفهوم كان موجودا، حيث جاءت هذه النظرية تحت مصطلحات منها: الصناعة، النظم، اللفظ والمعنى، الجدة والقدم وغيرها من المصطلحات. وفيما يخصّ مصطلح الصناعة نجد له إرهاصات في الحقل الفلسفي اليوناني عند أرسطو عندما قال:« إنّا متكلّمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها.»[1]. وفي النقد القديم نجد مصطلح الصناعة مجسّدا عند ابن سلام الجمحي الذي يرى أنّ« للشّعر صناعة يعرفها أهل العلم به كسائر أصناف العلم والصناعات، منها ما تثقفه العين ومنها ما تثقفه الأذن، ومنها ما تثقفه اللسان، ومن ذلك اللؤلؤ والياقوت، لا تعرفه بصفة ولا وزن، دون المعاينة ممّن يبصره.»[2]. فيرى في الشّعر صناعة مثل باقي الصناعات والاختصاصات، وأنّ العلماء وضعوا له معايير وقوانين يسيرون عليها، والتي يميّزون بها جيّد الكلام من رديئه.

ومفهوم الشعرية عند باقي النقاد القدامى أقسام، ولكلّ ناقد نظرته الخاصة فهذا "ابن قتيبة" يرى أنّ الشعر يكون ذا جمالية إذا حافظ على مبدأ الجودة الفنية مثلما نصّ على ذلك في مقدمة كتابه:« ولم أسلك فيما نكرته من شعر كل شاعر مختارا له سبيل من قلّد أو استحسن باستحسان غيره، ولا نظرت إلى المتقدم منهم بعين الجلالة لتقدمه وإلى المتأخّر منهم بعين الاحتقار لتأخّره بل نظرت بعين العدل على الفريقين(...) ولم يقصر الله العلم والشعر والبلاغة على زمن دون زمن، ولا خصّ به قوما دون قوم، بل جعل ذلك مشتركا مقسوما بين عباده في كلّ دهر، وكلّ شوف خارجية في أوله»[3]، ومعيار الجودة الفنية هو الذي يحدّد شعرية ابن قتيبة، أمّا مفهوم قدامة بن جعفر للشّعرية يتجلّى في تقسيمه الشعر إلى أقسام:«

1 ــ أرسطو طاليس، فن الشعر، ص85.

2 – محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: أبو فهر محمد شاكر، دار المدني بجدة،السفر 1، 1980، ص05.

3 – ابن قتيبة محمد عبد الله بن مسلم، الشعر و الشعراء، دار صادر، بيروت، د. ط، 1902، ص05.

قسم ينسب إلى علم عروضه ووزنه، وقسم ينسب إلى علم قوافيه ومقاطعه، وقسم ينسب إلى علم غريبة ولغته، وقسم ينسب إلى علم معانيه والمقصد به وقسم إلى علم جيده ورديئه.»[1] لذلك بنى شعريته على جملة من القوانين والمعايير التي يرى فيها تحقيقا لجمالية النّص الشّعري والتي تتمثّل في الوزن والقافية اللذين يعتبران من أهم علامات الشعرية وهذا ابن طباطبا يحدّد الشّعر بأنّه« كلام منظوم بائن عن المنثور الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خصّ به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجته الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محمود، فمن صحّ طبعه وذوقه لم يحتج إلى الاستعانة على نظم الشّعر بالعروض التي هي ميزانه»[2]. فقد خصّ الشعر بخاصية لازمة تفرق بينه وبين سائر الفنون النثرية ألا و هي خاصية الوزن. والوزن عنده ليس مجرد عروض وتفعيلات تحفظ وتتعلم، بقدر ما هي موهبة يتميّز بها الشاعر.

كما نجد ابن سنان الخفاجي هو الأخر بنى شعريته وفقا لمعياري الوزن والقافية وأضاف لهما المعنى الذي يؤدّي وظيفة دلالية في قوله:« وأمّا حدّ الشّعر: فهو كلام موزون مقفى يدل على معنى، و قلنا كلام، ليدل على جنسه، وقلنا موزون، لتفرّق بينه وبين الكلام المنثور الذي ليس بموزون، وقلنا– مقفى– لتفرّق بينه وبين المؤلّف الموزون الذي لا قوافي له، وقلنا: يدلّ على معنى، لنتحرز من المؤلف بالقوافي الموزون الذي لا يدل على معنى»[3].

وإلى جانب هؤلاء النقاد نجد البقلاني، وابن رشيق القيرواني ممّن حصرا الشعر في الوزن والقافية وجعلهما من مكوّنات الشّعرية، حيث أصبحت هذه العناصر سمة يتميّز بها الشّعر، لكن دون أن يبقوا عليها جامدة، حيث حاولوا من جهة أخرى تجاوز تلك القواعد الممثلة بعمود الشّعر، ومن هؤلاء النقاد نجد حازم القرطاجني الذي تطرّق لمفهوم الشعرية في

1 – أبو فرح قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق و تعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د.ط، د.ت، ص61.

2 – محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح و تحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت،لبنان، ط1، 1982، ص09.

3 – أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه : داود عطاشة الشوابكة، دار الفكر، عمان، ط1، 2006 م، ص275.

مؤلّفه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" وتوصّل إلى نتائج لم تكن مطروقة من قبل. وما يمكن ملاحظته على شعرية حازم القرطاجني أنّه أخذ ببعض النقاط التي قال بها أرسطو في فنّ الشعر، ولكن بدرجات متفاوتة غير متطابقة وهذا راجع لطبيعة كل أدب، فكأنّ المنهاج يعتبر حلقة وصل لما جاء به أرسطو وتكملة له، لأنّه خاض في بعض القضايا العالقة والتي لم تلق حظوة عند أرسطو، وهذا راجع لطبيعة الفنّ الإغريقي.

يركّز القرطاجني على عناصر بعينها يبني على أساسها القول الشعري، وتمثّل في مجملها مفهومه للشعرية وهي: الوزن، المحاكاة، والتأليف والإعراب والصدق، ولكنّه لم يقف عند حدود ذلك، لأنّه أدرك أنّ الوزن أو الإيقاع وحده لا يقيم شعرا، بل لابدّ من حضور عناصر تحقّق للنّص الشّعري شعريته، لذلك نجده يقول:« وكذلك ظنّ هذا أنّ الشّعرية في الشعر إنّما هي نظم أيّ لفظ اتفق كيف اتفق نظمه، وتضمينه أي غرض اتفق على أيّ صورة اتفق لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع، وإنّما المعتبر عنده إجراء الكلام على الوزن والنفاذ به إلى القافية.»[1].

تفسح محاكاة الشعر وغرابته المجال أمام تعددية الدلالة الإيحائية التي ينبغي أن تلازم الشعر، والغرابة التي يتحدّث عنها لا تأتي من العدم، بل منبعها التخييل الذي يصعد فاعليتها لذلك تعتبر المحاكاة من أسس الصناعة الشعرية إذ العلاقة بينها وبين التخييل قائمة حتى وإن كانا مختلفين في طبيعة التكوين، باعتبار أنّ التخييل قوة من قوى النفس البشرية، بينما المحاكاة تعتبر طريقة من طرق الفنّ الإبداعي. فمن الطبيعي أن تكون المحاكاة عاملا في إحداث التخييل، الذي ينم عن تشبيه صورة بصورة، فهذا التشبيه هو الذي يفسح المجال واسعا لعملية التخييل، فكسر رتابة النّص الشعري يظهر عند اختلاف معانيه التي تكسبه كينونة لذلك« لا يفوته تثبيت الأغراب بوصفه ركنا أساسيا من أركان الشّعرية في الشعر، الأغراب، ذلك الركن الذي بنيت عليها...الشعرية من وجهة نظر الشكليين الروس ولا سيما شلوفسكي

1 – أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966م، ص28.

من خلال كسره لرتابة العالم وذلك بتحطيم رتابة اللغة وخلق غرابة في علاقاتها لتستعيد ديناميتها»[1]. فالغرابة كمكوّن من مكوّنات شعريته تظهر جليا في اللغة المستعملة وللاستغراب أثر واضح في تلقي النص الإبــداعي، بحيث يكون فيه المتلقي الطرف البارز لذلك لابد للمبدع أن يستحضر« القارئ أثناء الكتابة لأنّه العمدة فيها ويجب أن يحضر كطرف أساسي في لحظات الإبداع، يحضر بعدها ليستقبل المراسلة الشعرية ويتحقّق ويفحص يؤوّل ويفسّر»[2] لأنّ الشاعر لا يكتب للّحظة الراهنة وإنما يستشرف ما هو آت لذلك يدخل القارئ ضمن مشروعه الإبداعي، باعتباره شريكا له في تأليف النّص يكون حينها طرفا مشاركا ضمن مشروع المبدع عندما يبحث في نقاط التشابه بينه وبين ما أراد الشاعر قوله، لأنّ الشاعر في أغلب الأحيان يعالج قضايا لها علاقة بما يشعر به الطرف الآخر وعلى هذا الأساس تعق فاعلية كلّ من المحاكاة والتخييل على وجود طرفي الإبداع معا، المبدع والمتلقي.

إنّ طبيعة المحاكاة عند حازم نجدها نفسية وهذا ما يندرج ضمن الإبداع الشعري خاصة أنّ الأدب بصفة عامة واحد من الأنماط التي يستخدم للتعبير عن مكونات وتصورات نفسية وإنسانية، من حيث ارتكازه على القوة النفسية التي يتخذها وسيلة للتأثير على نفوس المتلقين ولهذا السبب نجد« قضية الإبداع الأدبي أو الخلق الفنّي بصفة عامة تستند إلى ركائز نفسية قبل استنادها إلى المقومات الفنية والجمالية إذ إنّ هذه الأخيرة لا توجد أصلا إلاّ بوجود الفنّ أمّا الأولى فلا يوجد الأدب أو الفن إلاّ قائما على رصيد منها.»[3] وهذه المحاكاة حتى وإن ارتبطت بطابع نفسي لا تؤثّر في المتلقين بنفس الدرجة إذ« ليست المحاكاة في كل موضع تبلغ الغاية القصوى من هزّ النفوس وتحريكها، بل تؤثّر فيها بحسب ما تكون عليه درجة الإبداع فيها، وبحسب ما تكون عليه الهيئة النطقية المقترنة بها وبقدر ما نجد النفوس

1 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص31.

2 – فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2002م، ص33.

3 – حازم القرطاجني، المنهاج، ص89.

مستعدة لقبول المحاكاة والتأثّر لها.»[1]، مع ذلك ينبغي على الشّاعر أن يكون على استعداد تام لاستقبال هذه العملية حتى يتمكّن من تمريرها للمتلقي .

3 – الشّعرية في الحقل البلاغي :

برز مفهوم الشّعرية في الحقل البلاغي في فكر عبد القاهر الجرجاني من خلال نظرية "النظم" التي تجاوز بها بعض العناصر المكوّنة لمفهوم الشّعر، كما أراد إضفاء لمسة حداثية تتّسم بالإبداع وتتفادى الإتباع لذلك« كان النظم نظرية ناضجة لتفسير الظاهرة الإبداعية عموما وإعجاز القرآن خصوصا.»[2] كما حاولت هذه النظرية« أن تضع أساسا صحيحا للبلاغة يتمثل في استثمار اللفظ والمعنى على حد سواء متجاوزة(...)إشكالية البلاغيين أصحاب اللفظ وأصحاب المعنى.»[3] فهو لم يفضّل اللفظ على المعنى بل جعلهما متساويين«وأمّا "نظم الكلم" فليس الأمر فيه كذلك، لأنّنا نقتفي في نظمها آثار المعاني، وترتبها على حسب المعاني في النفس، فهو إذن نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض وليس هو"النظم" الذي معناه ضمّ الشيء إلى الشيء كيف جاء واتّفق. ولذلك كان عندهم نظيرا للنسج والتأليف والصياغة والبناء والوشي والتحبير وما أشبه ذلك.»[4] نلاحظ أنّه لا يستقيم النظم بمجرد ضم كلمة إلي كلمة أخرى، ولكنّ الفائدة الكبرى لهذه العملية تتجسّد في اتّساق اللّفظ مع المعنى ليولّد الدلالة الكليّة، إذ« ليس الغرض بنظم الكلم، أن توالت ألفاظها في النطق، بل أن تناسقت دلالتها و تلاقت معانيها، على الوجه الذي اقتضاه العقل. و كيف يتصوّر أن يقصد به إلى توالي الألفاظ في النطق، بعد أن ثبت أنّه نظم يعتبر فيه حال المنظوم بعضه مع بعض، وأنّه نظير الصّياغة والتّعبير والنّقش، وكلّ ما يقصد به

1 – المصدر نفسه، ص67.
2 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص26.
3 – المرجع نفسه، ص26.
4– أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط3، 1992، ص49.

التّصوير.»[1]والغرض من هذا النظم هو اتفاق اللّفظ مع المعنى وتواجههما حيث يتمّ«ترتيب المعاني في النفس أولا، ثمّ النطق بالألفاظ على حذوها؛ فهو إذن لابدّ أن يحدث على مرحلتين المرحلة النفسية، ثم المرحلة اللغوية؛ ولابدّ أن تتقدم الأولى على الثّانية؛ لأنّ تحقّق الثانية مرهون بتحقّق الأولى، ولا يعني أنّهما منفصلتان بل إنّهما تتصلان اتصالا وثيقا.»[2] لأنّ حضور اللّفظ يعني حضور المعنى فلا انفصام بينهما يقول:« واعلم أنّ ما ترى أنه لابدّ منه من ترتب الألفاظ وتواليها على النظم الخاص، ليس هو الذي طلبته بالفكر، ولكنه شيء يقع بسبب الأول ضرورة، من حيث إنّ الألفاظ إذ كانت أوعية للمعاني، فإنّها لا محالة تتّبع المعاني في مواقعها، فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النّفس، وجب للّفظ الدّال عليه أن يكون مثله أولا في النطق.»[3]. لذلك لا تتأتّى أهمية النظم من البحث عن ألفاظ مناسبة لمعان معينة، ولا من إعمال الفكر في الكشف عن دال ومدلول، بل هذه العملية تتجسّد بفعل« الاختيار الذي يستدعي التعادل مع المتاح من الألفاظ والظواهر البلاغية والأساليب تعامل الحذر والحيطة، ليأتي كلّ منها في موضعه المناسب.»[4] ولا يستقيم النظم عنده إلاّ إذا تحققت العملية الترتيبية من خلال الجانب المفهومي الذي يمثله المعنى، والجانب الصوتي الممثل باللفظ، أي توافق الدال مع المدلول، ولذلك تتحقّق هذه النظرية في جانبين«الأول نفسي يضمّ الدلالة أو المعنى النفسي ويشكّل قصد المتكلم أو غرض الكلام على مستوى الأخيار، والثاني لغوي يضمّ الألفاظ المنطوقة حيث تتلاحم الدلالات المعجمية بالدلالات السياقية على مستوى التأليف.»[5] كما تجسّدت نظرية النظم عنده كمفهوم بعثته قوانين ومعايير ينبغي إتباعها أثناء عملية التأليف و« يتلخّص مفهوم هذه النظرية في ترتيب معنى الألفاظ في النفس

1- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز، قراءة و تعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة و النشر و التوزيع، القاهرة، ط3، 1992، ص50/49.

2- سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية و الدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط، 2005 م، ص199.

3- عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق،ص52،53.

4- حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية و آدابها، مركز بحوث اللغة العربية و آدابها، مكة المكرمة،1417م، ص،37،38.

5 – سعيد حسن بحيري، الموجع السابق، ص200.

وتنسيق دلالاتها وتلاقي معانيها بما تقوم عليه من معاني النحو المتخيّرة والموضوعة في مواضعها على الوجه الذي يقتضيه العقل ثم النطق بالألفاظ على حسب ترتيب معانيها في النّفس...»[1]

وعلى هذا الأساس جاءت الشعرية عنده ممثلة بمصطلح النظم الذي عرفه بقوله: «معلوم أن ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض.»[2] كما نجدها-الشعرية-لا تتأسّس إلاّ إذا كانت وثيقة الصلة بعلم النحو يقول:« اعلم أن ليس"النظم" إلاّ أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه"علم النحو" وتعمل على قوانينه وأصوله وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها وتحفظ الرسوم التي رسمت ذلك، فلا تخلّ بشيء منها.»[3]. كما أنّ النظم عنده مرتبط بالنّحو الذي لا يعتبر مجرد آلة لضبط الكلام أو قواعد إلزامية لابدّ للفنان من إتباعها وعدم تجاوزها بل أصبح يتحكم في المعنى، لذلك أضحى النحو« من وسائل التصوير والصياغة، ومقياسا يهتدي به في البراعة، ويتفاوت في التسابق فيه الشعراء.»[4]، وهذه العلاقة الثنائية هي التي تفتح المجال أمام العملية الإبداعية باعتبارها الأداة الفاعلة أمام الفنان ما دام النحو لا يضيق أطره بقدر ما يفسح له المجال أمام ابتداع الصور، وهذا ما جعل شعريته مفتوحة تنشد الكلية، كما جاء الهدف من وضع هذه النظرية وربطها بالنحو تفاديا للوقوع في الخطأ خاصة فيما يخص إعجاز القرآن، لأنّ النحو يعدّ دليلا يستند عليه الفنان لأنك« لا ترى كلاما قد وصف بصحة نظم أو فساده، أو وصف بمزية وفضل فيه، إلاّ وأنت تجد مرجع تلك الصحة وذلك الفساد وتلك المزية وذلك الفضل، إلى معاني النحو وأحكامه، ووجدته يدخل في أصل من أصوله ويتّصل بباب من أبوابه.»[5].هذا القول يبيّن علاقة النظم بالنحو ويفصل في وظيفة كلّ منهما فالنحو أصول وقوانين يعرف بها

1- علاء الدين رمضان، روافد الشعرية عند الإمام عبد القاهر الجرجاني، مجلة ثقافات، ع 10، مجلة ثقافية فصلية، كلية الآداب، جامعة البحرين، 2004م، ص68.

2- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص04.

3- المصدر نفسه، ص81.

4- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، ص265.

5- عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص83.

الصواب من الخطأ، أمّا النظم فهو من باب "علم النحو" أو"فقه النحو".

ومن المسائل التي أثيرت حول نظرية النظم عند الجرجاني قضية اللفظ و المعنى فهل يعدّ من أنصار اللفظ أو المعنى ؟ وما هو موقفه؟.

إنّ مفهومه للنظم هو الذي بلور موقفه من هذه المسألة التي لام فيها أولئك الذين فصلوا بين اللفظ والمعنى بل موقفه يتجلى بوضوح في قوله: « واعلم أنّ الداء الدوي والذي أعيا في هذا الباب غلط من قدم الشعر بمعناه وأقل الاحتفال باللفظ وجعل لا يعطيه من المزية إن هو أعطى إلا ما فصل عن المعنى يقول ما في اللفظ لولا المعنى؟ وهل الكلام إلاّ بمعناه. »[1] فهو لم يفضّل اللفظ على حساب المعنى إلاّ بقدر ما كان خادما لعملية النظم لأنّ « الألفاظ لم توضع لتعرف بها معانيها في أنفسها، ولكن لأن يضمّ بعضها إلى بعض فعرف فيما بينها علم شريف.»[2] فجوهر اللفظ والمعنى يظهر عندما يتلاءمان ويتجاوران في الذهن وبالتالي أثناء عملية الكتابة لأنّ« نظم الكلم هي التي تقتضي أثار الألفاظ وترتبها على حسب ترتيب المعاني في النفس. ومن هنا نعلم أنّ الألفاظ لو خلت من معانيها لما أفادت.»[3]. فالألفاظ هي التي تولّد المعاني وتنميها في الذهن وبعد ذلك ترتّب على حسب موقعها في الكلام لهذا السبب لم يفصل بينهما لأنّ دافعه في ذلك معالجته لقضية الإعجاز التي تنظر للنّص في إطار شموليته وكليته بعيدا عن النمط الجزئي، فلكلّ من اللفظ والمعنى مرتبته في الكلام« فإذا وجب لمعنى أن يكون أولا في النفس، وجب للفظ الدال عليه أن يكون مثله أولا في النطق.»[4] والملاحظ على شعرية الجرجاني التي ربطها بعملية النظم نجدها مرتبطة بالنّص الإبداعي الأدبي أي« بالشعر وغير الشعر، وبالتالي(...) يعني عنده نظام الكتابة والتأليف والصياغة والبناء، مرتكزا المفاهيم العلاقات والتناسق والاتساق بينهما.»[5] فشعريته لا

1 – عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ص252.

2 – المصدر نفسه، ص418.

3 – صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، د ط، 2005م، ص139.

4 – عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ص53، 54.

5 – عز الدين المناصرة، علم الشعريات، قراءة مونتاجية في أدبية الأدب، ص96.

لا تحقّق في النّص الشعري دون النثري وإنّما عناصرها حاضرة طبقا لنوعية النّص.

فمثلما وجدنا القرطاجني يولي أهمية للمتلقي باعتباره العنصر الفعّال في تهيئة العمل الفنّي، كذلك نجد الجرجاني يولي الأهمية نفسها للمتلقي بإشراكه في العملية الإبداعية، باعتبار ما يقدمه من تحويرات وتفسيرات للعمل الأدبي، ولهذا السبب نجد الجرجاني لا يهتم بالمعنى المباشر المعجمي بل بمعنى المعنى الذي يولّد الدلالة الإيحائية.« وإذا قد عرفت هذه الجملة فهاهنا عبارة مختصرة وهي أن تقول: "المعنى" و"معنى المعنى" تعني بالمعنى المفهوم من ظاهر اللفظ والذي تصل إليه بغير واسطة: و"بمعنى المعنى" أن تعقل من اللفظ معنى، ثم يفضي بك ذلك المعنى إلى معنى أخر.»[1] فالمعنى المباشر ليس من اهتمامات الجرجاني لأنّه لا يفضي إلى بناء فني إبداعي وإنّما جلّ اهتماماته بالمعنى غير المباشر الخفي الذي يحتاج إلى تأويل وإعمال الفكر لذلك« لا يريد المعنى الظاهر في حدّ ذاته، وإنّما يجعله سلّما يرقى به إلى المعنى غير الظاهر، لا يريد المعنى الذي يحدّده الوضع اللغوي، بل المعنى الذي قصده المتكلم، المعنى الذي يكشف عن حسن تخيّره و صحة تأليفه، أو عملية التلاؤم بين ما وقع قبل المنطوق وما وقع في المنطوق تلك التي أنتجت النظم.»[2]، لذلك فالمجال الحقيقي عند عبد القاهر الجرجاني«لا يوجد في الفنّ القائم على نسخ الواقع المعجمي للفظ أو البنية الخارجية للدلالة، بل يوجد في النظم الذي يستسلم لسحر الخيال، في مركبات معرفية وجمالية مثل التشبيه والاستعارة والتمثيل والتقديم والتأخير والمجاز، ومقدّم على ذلك معنى المعنى.»[3]

فالجرجاني يسعى إلى تحقيق النظم الذي يتسم بالشمولية والكلية، وذلك بفضل اتساق وحداته اللغوية فالأولى تتمثل في ضمّ الشيء مع الشيء ضمن بنية كلية، والثانية ربطها بالنحو الذي لا يقف عند حدود تحديد مواطن الصحة والخطأ للعبارة، بقدر ما أصبح خاضعا لمعيار الجودة الفنية، وثالثها تتمثل في موازنته اللفظ والمعنى.

1 – عبد القاهر الجرجاني، المصدر السابق، ، ص263

2 – سعيد حسن بحيري، المرجع السابق، ص 208.

3 – علاء الدين رمضان، روافد الشعرية عند عبد القاهر الجرجاني، ص75.

مفاهيـم الشّعرية في الفكر الغربي و العربي.

أوّلا- مفهوم الشّعرية عند النقاد الغربيين:

1 - الشّعرية عند رومان ياكبسون:

يعود الفضل للشكلانيين الروس في تحديد مصطلح الشعرية وبلورة مفهومه لأنّ تركيزهم« على الشعرية يهدف إلى تجاوز مختلف التصورات القديمة للأدب. والتي لم تهتم بأدبية الأدب، واهتمت ببعض الظواهر فيه، لذلك حدّد الشكلانيون مفهوم الشعرية باعتبارها النظرية العامة للخطابات الأدبية، وبها يتم التوصل إلى الخصائص النوعية لأدب أو ما يجعل من العمل خطابا أدبيا»[1]، كما يعدّ ياكبسون أول من برزت على يده الشعرية كمنهج نقدي حديث، إذ نجده يؤكد أنّ الشعرية لا تعنى بفهم مضامين النص بقدر ما تعنى بمعرفة القوانين التي تحكم بنيته وتشكله.

أمّا عن مفهوم الشّعرية عنده فقد تحدّد بالسؤال الذي طرحه ضمن مقالة بعنوان"الشعرية واللسانيات" يقول:« إنّ موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟ وبما أنّ هذا الموضوع يتعلّق بالاختلاف الذي يفصل فنّ اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكيات اللفظية، فإنّ للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأوّل من بين الدراسات الأدبية»[2]، فعنوان المقالة يبيّن الثنائية بين الشعرية التي تسعى جاهدة إلى البحث عن خصائص الإبداع الأدبي، وبين اللسانيات التي تهتم بالبنيات الكامنة داخل النص، لذلك يرى« أنّ الشعرية تهتم بقضايا البنية اللسانية، تماما مثل ما يهتم الرّسم بالبنيات الرسمية، وبما أنّ اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنّه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات»[3]. فموضوع الشّعرية عنده هي تلك

---

1 - نور الدين السد، الأسلوبية و تحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري و السردي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، ج2، الجزائر، ص12.

2- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،المغرب، ط1، 988ام ص24.

3 - المرجع نفسه، ص24.

السمات التي تجتمع فيما بينها لتحلق جوا إبداعيا يتسم بالأدبية المتمثلة في آليات الصياغة والتركيب، وتسمى هذه السمة التي تجعل من النص يتميز بالإيحائية والمرونة بالوظيفة الشعرية التي انبتت على أساسها شعريته، والتي تتحقّق بفضل« إسقاط مبدأ المماثلة من محور الأخيار على محور التأليف»[1].

إنّ شعرية التماثل التي جاء بها ياكبسون يندرج ضمنها عنصر الإسقاط المولّد لبنية التوازي في الشّعر الذي« يكون في التراكيب النحوية والوحدات المعجمية كما يكون كذلك من خلال إيقاعات موسيقية تحدثها التنوعات الصوتية والهياكل التطريزية.»[2]. حيث يندرج ضمن بنية التوازي أدوات شعرية كالجناس والترصيع والسجع، كما يمكن لهذه البنية أن تستوعب الصورة الشعرية المؤلفة من التشبيه والاستعارة والرمز، فالمتلقي ضمن هذه المجموعة يختار ثم يقوم بوصفها لتكتمل عملية التأليف.

ومن الجوانب التي أثارت بعض الجدل حول مفهومه للشّعرية هو تخصيصه الشّعر بالاستعارة (التي تقوم على المشابهة)، والنثر بالكناية التي تقوم(على المجاورة) ويتم تعرّف الوظيفة الشعرية بناء على عنصري الأخيار والتأليف المستخدمين في كلّ سلوك لفظي، إذ نجده يرد عليهم بأنّ« كلّ عنصر من المتوالية عبارة عن تشبيه وكلّ كناية في الشّعر يتم فيها إسقاط المشابهة على المجاورة هي كناية استعارية بنسبة طفيفة، إنّ لكلّ استعارة تلوينا كنائيا»[3]. أي أنّه لم يهتم أو يقدم الاستعارة على حساب الكناية بل جعلهما في مرتبة واحدة وإنما التفاوت يظهر أثناء الاستعمال في الشعر، فهو عند صياغته للوظيفة الشعرية مستندا للدراسات اللسانية« ما كان تفكيره مقتصرا على تحقيق هذه الوظيفة في نصوص الشعر، منكرا توفرها في إنشاء الشّعر.»[4]. كما يرى« كلّ محاولة تحاول اختزال الوظيفة الشّعرية في

1 – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص33.

2 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص97، 98.

3 – رومان ياكبسون، المرجع السابق، ص51.

4 – يوسف محمد جابر اسكندر، تأويليه الشعر العربي نحو نظرية تأويلية في الشعرية(رسالة دكتوراه)، بغداد ،2005م، ص31.

الشعر، أو حصر الشعر بالوظيفة الشّعرية، ما هي إلاّ بسطا مفرطا ومضلّلا، كما أنّها ليست الوظيفة الوحيدة لفنّ اللغة، بل هي فقط المهيمنة والمحدّدة»[1]. فهو يرفض هذا التقصير الذي يجعل الوظيفة الشّعرية تنحصر في الشّعر دون غيره من النصوص الأدبية وحذّر« من فصل هذه الوظيفة عن وظائف التواصل الأخرى، ومن الاعتقاد بأنّ الشعر هو النوع الوحيد من النصوص الذي يستخدم الوظيفة الشعرية.»[2]

كما خصّ موضوع الشّعرية ضمن مقالة له بعنوان "ما الشّعر؟ "المنشورة سنة 1933 -1934، التي يقول فيها: « أنّ محتوى مفهوم الشعر غير ثابت وهو يتغيّر مع الزمن إلاّ أنّ الوظيفة الشعرية(...) عنصر فريد لا يمكن اختزاله بشكل ميكانيكي إلى عناصر أخرى، هذا العنصر ينبغي تعريته والكشف عن استقلاله، كما هي عارية ومستقلة الأدوات التقنية للوحات التكعيبية على سبيل المثال.»[3] يكشف هذا القول بأنّ الشّعر لا يبقى دائما ضيق الأطر محدود الأفق تهيكله عناصر ثابتة، بل على العكس من ذلك هو دائم التغيير والتحول، بدليل ما كانت عليه الشعرية القديمة وما وصلت إليه الشعرية الحديثة من تجاوز لبعض الخصائص التي اتّصف بها، أمّا الوظيفة الشعرية عنده تعتبر اللبنة الأساسية التي يقوم عليها النص الأدبي ولا ينبغي تجاوزها.

كما توصّل ياكبسون إلى تحديد شعريته من خلال هيكلته للحدث الاتصالي، حيث نجد كلّ حدث يستدعي ضرورة وجود مرسل« يوجه رسالة إلى المرسل إليه، ولكي تكون الرسالة فاعلة، فإنّها تقتضي، بادئ ذي بدء، سياقا تحيل عليه(...) سياقا قابلا لأن يدركه المرسل إليه، وهو إمّا أن يكون لفظيا أو قابلا لأن يكون كذلك، وتقتضي الرسالة، بعد ذلك، سننا مشتركا، كليا أو جزئيا، بين المرسل والمرسل إليه(...)، وتقتضي الرسالة أخيرا، اتصالا، أي

1 – ينظر: رومان ياكبسون، المرجع السابق، ص31، 32.

2 – ديفيد بشبدر، نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005، ص60.

3 – ينظر ميجان الرويلي، وسعد البازغي، دليل الناقد الأدبي، إضاءة لأكثر من سبعين تيارا و مصطلحا نقديا معاصرا، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط3، 2002م، ص73، 74.

قناة فيزيقية وربطا نفسيا بين المرسل والمرسل إليه، اتصالا يسمح لهما بإقامة التواصل والحفاظ عليه.»[1].

2- الشّعريــة عند تدوروف:

يتجلّى مفهوم الشعرية عند تدوروف في مؤلّفه" الشّعرية" الذي قدم فيه مجمل آرائه حول الشعرية، حيت حدّد مفهومها وعلاقتها بالعلوم، ومدى فاعليتها في تحديد خصائص النص الأدبي، فلم يترك عنصرا من عناصرها إلاّ وشرحه، لذلك يعدّ« الناقد المهتم الذي عني بشكل خاص بتأصيل مفهوم الشّعرية والتنظير له في النقد الحديث منذ الستينات وحتى الوقت الحاضر.»[2]. لهذا السبب انصب اهتمامنا على هذا الناقد كونه يبحث في الخصائص العامة لأدب ونظام اللغة، بالإضافة إلى الطابع الكلّي الذي تتميّز به شعريته التي لا تكتفي بالحديث عن الفوارق بين الشّعر والنثر باعتبارهما يشتركان في الخاصية الأدبية، بل غرضه يكمن في الكشف عن جوهر وخصائص هذا الأدب، واهتمام تدوروف بالشّعرية لم يأت من العدم، بل جسّد أفكاره باطلاعه على كتاب أرسطو" فـنّ الشعر" الذي يعتبر اللبنة الأساسية «لعالم الشعرية بوصفه عالما متموّجا لا يمكن ضبطه بقواعد معينة أو جاهزة، لأنّ الشّعرية تخضع إلى عالم التغيير فمن الصعوبة بمكان وضع تعريف معيّن لها»[3] ولأهمية كتاب فنّ الشعر يشبهّه تدوروف بإنسان« خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب»[4]. كما أنّ شعرية تدوروف متعدّدة الرؤى وواسعة الأغوار يصعب الجمع بأجزائها لأنّها زئبقية، كما لا يكمن هدفها في البحث عن قوانين ثابتة، بل تسعى إلى اكتشاف خصائص داخلية للنص الإبداعي باعتبارها ترغب في الانفتاح على عوالم النص، وشعريته« لا تتأسّس على النصوص الأدبية باعتبارها عيّنات فردية ولا يهمّها حتّى الأثر الأدبي في ذاته، إنّما يتأسّس موضوعها على

1 – رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ص27.

2 – فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج و النظرية و المصطلح في الخطاب النقدي، ص102.

3 – بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2008م، ص34.

4 – عثماني الميلود، شعرية تدووف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص08.

قاعدة المفهوم الإجرائي: الخطاب الأدبي لا باعتباره حضورا زمنيا ولا حتى فضائيا»[1]. فهي تنشد الكلية وترفض الجزئية، والنص عنده لا يعترف باللحظة الراهنة بقدر ما يستشرف اللحظات الآتية التي تكون مليئة بالأسوار والمفاجآت، كما خصّ مفهوم الشعرية بتلك البنيات الكامنة في الخطاب الأدبي، أي شرح المكنونات التي لم يفصح عنها النص، ومن ثمّ البحث في لبّ النّص الإبداعي لذلك نجده يشرح« جوهر الأدبية أكثر من شرح مغزى النصوص الأدبية».[2]

لقد جاءت الشّعرية لوضع حدّ« للتوازي القائم على هذا النحو بين التأويل والعلم في حقل الدراسات الأدبية. وهي بخلاف تأويل الأعمال التوعية، لا تسعى إلى تسمية المعنى، بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظّم ولادة كل عمل، ولكنها بخلاف هذه العلوم التي هي علم النفس وعلم الاجتماع..، تبحث عن هذه القوانين داخل الأدب ذاته، فالشّعرية إذن مقاربة للأدب "مجرّدة" و"باطنية" في الآن نفسه».[3] وشعريته بنيوية تركّز على جوهر النّص وما يميّزه، بعيدا عن المؤثّرات الخارجية التي تحدّد كينونته، كعلم النفس وعلم الاجتماع، لذلك لم يركّز على العمل الأدبي في تحديده لمفهوم الشعرية، إذ« ليس العمل الأدبي في حدّ ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي. وكلّ عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليّا لبنية محدّدة وعامة، ليس العمل إلاّ إنجازا من إنجازاتها الممكنة ولكلّ ذلك فإنّ هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية.»[4]. أي أنّ شعريته تنشد ما هو آت، وتعمل على استشراف المستقبل، ولا تريد البقاء ضمن أطر ضيّقة تحدّ من انتشارها، وهذا ما جعله يهتم بعملية القراءة التي من شأنها أن تساهم في تحقيق هذه

1 – المرجع نفسه، ص16.

2 – عزالدين البنا عزالدين، الشعرية و الثقافة،– مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم–، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003،، ص43.

3 – تدوروف، الشعرية، ترجمة : شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، مطبعة سبو، المغرب، د.ط، د.ت ص23.

4 – المرجع نفسه، ص23.

الميزة المتمثلة في الأدب المحتمل، والتي من شأنها كذلك إيجاد معنى للنص الأدبي، ولكن هذا المعنى ليس يقينا بقدر ما هو احتمالي أو محتمل.

ومن أهمّ ما يلاحظ على شعرية تدوروف ذلك السّؤال الذي صاغه " ما الأدب ؟" يقول: « هذا هو أوّل سؤال جوهري يطرح على شعرية داخلية أي تهتم بالخصائص البنيوية المجردة لهذا النشاط القولي القديم.»[1]، وفي نفس الوقت يجيب بأنّ الأدب نظام لكنّه« ليس نظاما رمزيا "أوليا "(كما يمكن للرسم مثلا أن يكون أو كما هو شأن للسان بمعنى من المعاني) وإنّما هو نظام" ثانوي": فهو يستعمل نظاما موجودا قبله هو اللّغة مادة خاما.»[2]. هذا ما جعل تدوروف يهتم بالخطاب الأدبي الذي هو جزء من هذا الأدب بغية اكتناه الحقائق النوعية بعيدا عن مدار الأثر الأدبي. لذلك نجده يضع فرقا في هذا السياق بين كلّ من الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي، وبتحديده لمفهوم الأدب يضع ثنائية ضدية يستند عليها الأدب باعتباره نظاما، وهي الكلام الأدبي الذي لا يفصح عن مكنونه إلاّ بإعمال الفكر لأنّه يتميّز بالإيحائية والضبابية التي تحول دون الكشف عن جوهره، والخطاب غير الأدبي الذي نصل إلى معناه دون تأويل أو تفكير لأنّ نتائجه معروفة عند المتلقي لا تحتاج إلى تفسير، فالدال يوازي المدلول في جميع الحالات، وهذه الضبابية التي يتميّز بها الخطاب الأدبي هي التي تمنح الشّعرية طابع التعداد وتجعل النص قابلا للانفتاح كما تبعده عن الانغلاق، كما لا يفصح الكلام الأدبي عن« عمقه وثخانته إلاّ من خلال وظيفته الشّعرية التي هي خاصية الخطاب الأدبي المنقطع الشفافية، لأنّ الخطاب الشفّاف مجرّد حدث لساني عادي نرى من خلاله معناه، ولا نكاد نراه في ذاته، بينما الخطاب الأدبي، حاجز بلوري، طلي صورا ورسوما يستوقف القارئ قبل أن يمكنه من اختراقه وتجاوزه.»[3].

وهذه الثنائية الضدية التي أقامها بين الكلام الأدبي والكلام غير الأدبي هي التي تمكّن الباحث من التمييز بين ما كان نصّا أدبيا وما ليس بنصّ أدبي، وما دام أنّ النّص الأدبي

1 – المرجع نفسه، ص31.

2 – عثماني الميلود، شعرية تدروف، ص22.

3 – المرجع نفسه، ص22.

يحتاج إلى تأويل، والنّص غير الأدبي لا يحتاج إلى فكّ شفرات خطابه يرى تدوروف « أنّ العلاقة بين الشّعرية والتأويل هي بامتياز علاقة تكامل.»[1].

وبما أنّ الشّعرية عند تدوروف نظرية داخلية للأدب ولا تسمح بقوانين ثابتة وصارمة تحكم النص الأدبي الإبداعي، وجد في التأويل ضالته، حيث يفسح للقارئ المجال لبحث النص الأدبي وإعطائه كينونته، وهذا ما ينطبق مع شعرية تدوروف التي تركّز على الخطاب الأدبي بعيدا عن الأثر الأدبي، وربما هذا التحديد لموضوع الشعرية يرجع إلى الفرق الدقيق الذي حدّده بارث Barthe بين الأثر الأدبي للنّص ذلك«أنّ الأثر الأدبي هو إنتاج المؤلف الحقيقي، أمّا النص فهو إنتاج القارئ الذي يوسع من أبعاده بالقراءة(...) نصّ للمؤلّف ونصّ للقارئ، وطبقا لهذا ينفي تدوروف أن تكون إمكانية للأثر الأدبي أن يكون موضوعا للشّعرية ذلك أنّ الأثر الأدبي عمل موجود، وموضوع الشّعرية هو العمل المحتمل أي العمل الذي يولّد نصوصا لا نهائية»[2].

3- الشّعريــة عند جان كوهـــن :

تعدّ شعرية جان كوهن من الشّعريات التي تركت صدى على مستوى الدراسات الأدبية لما جاءت به من عناصر تحتاج إلى التحليل والتوضيح، خاصة عندما عدّ« الشّعرية، علم موضوعه الشّعر.»[3] حيث يثير هذا التعريف في الذهن بطبيعة الحال تساؤلات لماذا الشّعر دون غيره ؟ كما تتحدّد شعريته بصفة عامة بمصطلح الانزياح الذي يعتبر الدعامة الأساسية التي قامت عليه نظريته، واهتمامه بالنظرية الانزياحية كان دافعا وراء اختيارنا لهذا الناقد الذي توافقت أفكاره مع المتن الشّعري لمفدي زكريا الذي جاء محتلا بطاقة حيوية مفعمة بلغة انزياحية، كما نجد نظريته تمتاز بفضيلة التحديد والضبط من خلال استخدام اللغة استخداما شعريا يكون الانزياح فيها هو المعيار الرئيسي، لذلك جاء متعدّد الأقطاب يقتضي الإحاطة به وتحديد مساره، بتلك التفرقة بين ما كان انزياحا جماليا وما لم يكن كذلك لأنّه« في معناه

1 – تدوروف، الشعرية، ص24.

2 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص34.

3 –جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1،1986م،ص09.

الواسع هو كل خروج غير مبرّر– على أصول قاعدية متعارف عليها.» [1].

وإذا حاولنا أن نتبيّن الإرهاصات الأولى لهذه النظرية نجدها قد بدأت من« الخطوة التي وقفت عندها البلاغة القديمة ذات المنظور التصنيفي الخالص، البلاغة التي هي علم معياري يطلق أحكاما قيمة بالاستناد إلى نظام تصنيفي جاهز.»[2] وانطلاقا من هذه الخطوة بدأ كوهن ببلورة نظريته الشعرية، وذلك بالبحث عن نقاط مشتركة بين مختلف الانزياحات سواء كانت صوتية أو دلالية، وهذا بغية خلق لغة شعرية تتّسم بالإيحائية الدلالية، التي تختلف عن لغة النثر لأنّ« لغة الشّعر تتشكّل على السطح الأملس المحايد للغة النثر وتمارس فوقه تنظيم نسيجها ورسومها وخواصها التعبيرية والتصويرية المتميّزة.»[3]. لذلك جاءت نظرته للشعرية قائمة على أساس تقابلي بين الشعر والنثر كثنائية بارزة، وهذا بغية استخراج نمطية الانزياح لأنّه الفاصل بينهما. فهل الانزياح خاصّ بالشّعر دون النثر ؟ وهل هو المعيار الرئيسي الذي تظهر به إيحائية الشّعر؟ وهل النثر يخلو من الانزياح تماما ؟.

وبما أنّ كوهن اتخذ أفكار الأسلوبيين واللسانيين وبعض الشعراء المنظّرين فهو يميّز الشّعر عن النثر بالبنية الصوتية، ويظهر جليا عندما تناول قول فاليري أنّه« قد يجوز القول بأنه قصد أنّ الشّعر الذي يجب أن يتميّز جذريا عن النثر بالشكل الصوتي والموسيقي تتميّز عنه كذلك بشكل المعنى.»[4]. فالشّعر يتحدّد عنده بالبنية الصوتية التي تتألف من التجانس الصوتي المتآلف من تسلسل الحروف والنغمات، كما يتحدّد بالبنية الدلالية التي تسعى إلى تشكيل بنية النّص الشعري، الذي يتصف بتعدّد الدلالة وكلّ هذه العناصر الخاصة بالنّص الشّعري يحقّقها الانزياح الذي يدخلها عالم الرؤيا، كما نجد الانزياح عنده متوزّعا« على مجالين مختلفين أحدهما لساني وثانيهما منطقي.»[5]

---

1 – علاء الدين رمضان السيد، الانحراف الدلالي و بنية النمط الشعوري، مجلة الموقف الأدبي ع2، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م، ص01.

2 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص 111.

3 – علاء الدين رمضان السيد، المرجع السابق، ص01.

4 – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص37.

5 – أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص288.

ويقيم على هذا الأساس ضربا من التسوية بين الأسلوبية والانزياح الذي يعدّ طرفها الأساسي، حيث أنّ «الأسلوبية هي علم الانزياحات اللّغوية.»[1]

يرى كوهن أنّ« الواقعة الشّعرية إنّما تبتدئ انطلاقا من اللحظة التي دعي فيها البحر سطحا ودعيت البواخر حمائم، فهناك خرق لقانون اللغة أي انزياح لغوي يمكن أن ندعوه، كما دعوه البلاغة القديمة الصورة البلاغية، وهو وحده الذي يزود الشعرية بموضوعها الحقيقي.».[2] الصّور التي تحدث خرقا في قانون اللغة، وتبعده من النظام إلى الاستعمال الحركية، لما تجسّد الانزياح الذي يعدّ مكوّنا من مكونات شعريته، الشعرية التي تولّد انزياحات متنوعة بشتّى أصنافها، ولأجل ذلك كانت لغة الشّعر في عامتها، انزياحية أو انحرافية وإن كانت مجرّد نسج لغوي عادي، لا يخرج عن اللّغة الإعلامية واليومية والعلمية.

ولا يمسّ الانزياح عنده عالم الصور فقط بل يتعدّاه إلى القافية التي تنزاح عن أصلها للضرورة الشّعرية بغية خلق عالم جمالي للنّص الشّعري، الأمر نفسه ينطبق على الإيقاع والوزن من جهة الوحدة الصوتية، أمّا على المستوى التركيبي فقد يلجأ الشاعر إلى صياغة نصّ شعري فيه من انتهاك الدلالة وخرقها للبنى النّحوية ما يحقّق شعرية له وهذا راجع لطبيعة الشعر الذي يتّسم بالإبداعية، كأن يقدّم ما ينبغي تأخيره أو العكس، أو إسناد فعل لغير العاقل، لذلك تخضع طبيعة الشعر عند كوهن لآلية التأويل التي تسعى إلى فتح مغاليقه، إذ ليس بالضرورة الوصول إلى معنى نهائي، بل معناه يبقى مفتوحا ومتعدّدا بتعدّد قرائه، وهذا الانفتاح هو الذي يحقّق للنص الشّعري شعريته.

وفي سياق الحديث عن الانزياح باعتباره البؤرة التي ركّز عليها كوهن ضمن بناء شعريته، لنا أن نتساءل إذا كان حضور كلّ انزياح ضمن العملية الشّعرية شرطا لا مناص منه باعتباره مولّدا للشّعرية؟ وهل هناك نوع من الانزياح يعطّل مقروئية القارئ؟.

وهذا ما تعرّض لها كوهن في سياق حديثه عن الانزياح لأنّه لم يضع الأشياء اعتباطا

1- جان كوهن، المرجع السابق، ص16.

2- جان كوهن، المرجع السابق، ص42.

لأنّ لكلّ قاعدة استثناء خاصّة في مجال الشّعر الذي يخضع لرؤى وصيغ يصعب تجاوزها فهو عندما بني نظريته على أساس التعارض بين الشّعر/ النثر وبيّن شروط كلّ منهما لم يقل بخرق القاعدة الأصل وتجاوزها لخلق فاعلية النّص الشّعري، وعدّه انزياحا بل تعرّض لهذه القضية بالنقاش في قوله:« لا يكفي، فعلا، خرق القواعد لكتابة قصيدة، إنّ الأسلوب خطأ ولكن ليس كلّ خطأ أسلوب.»[1]. معنى هذا أنّه لا ينبغي على الشاعر أن يقع في شرك الخطأ ويعدّه انزياحا لأنّ هذه العملية تعيق مسار القارئ، وتدخله عالم التجريد، فليس كلّ خرق لقانون اللغة العام يعتبر انزياحا، لهذا يتعارض كوهن مع السرياليين الذين اعتبروا كلّ انزياح مكوّنا أساسيا لبناء الشعرية حيث بالغوا كثيرا في بناء الصّورة الشّعرية التي عطلت مسار قراءة القارئ بدلا من مساعدته على الخلق والإبداع لذلك«لاقت هذه المدرسة بعض الخيبة.»[2]. كما رفض كوهن تلك الصورة التي صاغها بروتون لأنّها مولّدة لدلالات مبهمة وغامضة غير قابلة للتحليل تنزع إلى العقل.

ثانيا– مفهوم الشّعرية عند النقاد العرب:

1— 1– الشّعرية عند كمال أبو ديب :

تحدّدت الشّعرية كمفهوم ومصطلح عند أبي ديب من خلال مؤلّفه "في الشّعرية" الذي يحيل العنوان ذاته على موضوع دراستنا، حيث نجده يمهّد لهذا العمل في مقدمة هذا الكتاب بقوله:« يمثّل هذا البحث صياغة نظرية مكثفة لأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات عديدة من الاكتناه الدائب لطبيعة الشّعر في أبعاده المختلفة بدءا من الهاجس الإيقاعي المبهم الذي يصف كثير من الشّعراء تشكّله الهلامي في النّفس قبل انبثاق القصيدة لغة وانتهاء بالرؤيا التي ينبع منها ويفيض بها، والهواجس الأساسية التي يجلوها في موقف الإنسان من العالم، والمجتمع، والطبيعة والماوراء..»[3]

كما أراد تجسيد رؤيته لعالم الشّعرية، وذلك بعدم خضوعه لأفكار سابقيه كما حاول

1 – جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص193.

2 – المرجع نفسه، ص193.

3 – كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978 م، ص07.

بناء« نظرية تتجاوز الصياغات المطروحة(...) في هذا المجال محاولة أن توفّر لنفسها أعلى درجة ممكنة من التماسك والتناسق»[1]، لهذا كان كمال أبو ديب من النقاد الذين تمّ اختيارهم كونه حصر السّمة الشّعرية في حدود النّص أو ما هو داخلي، كما نجده لا يحدّد الشعرية بعناصر ثابتة بل تظلّ مفتوحة تنشد الكلية، بدليل رفضه تحديد الشّعرية على أساس الظاهرة المفردة كالوزن أو القافية أو الإيقاع أو الصورة وهذا ما ينطبق والقصيدة المعاصرة التي تتميّز بالزئبقية والتي لا تتحدّد بعنصر أو عنصرين، كما نجده يسعى إلى استجلاء عناصر الشّعرية من جهة المنهج البنيوي والسّيميائي هذا الأخير الذي استفدنا من بعض إجراءاته أثناء معالجتنا لشعرية العنوان.

أمّا عن تحديده الدقيق لمفهوم الشّعرية يظهر في توظيفه لمصطلح الفجوة مسافة التوتر، التي تنضوي تحتها العلائقية والكلية، لأنّ الشّعرية« خصيصة علائقية أي أنّها تجسّد في النّص لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سمتها الأساسية أنّ كلاّ منها يمكن أن يقع في سياق أخر دون أن يكون شعريا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السّمة الأساسية ذاتها، يتحوّل إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشّر على وجودها».[2]

تسعى شعريته البنيوية إلى خلق علاقات بين عناصر النّص الشّعري الذي لا ينحصر في« الوزن والقافية أو الصورة أو الوقف العاطفي، أو الإيديولوجي، ولكنّه العلاقات بين عناصر مختلفة تتلاحم في سياق واحد، بحيث لا يبدو أحدها نشازا.»[3]

لهذا لا يمكن لشعريته أن تستنبط بمكوّن أو مكوّنين وإنّما هي مفتوحة على مختلف العناصر والخصائص التي تكون جديرة بأن توظّف لتخلق جوّا إبداعيا يتميّز به النّص الأدبي وهذه العناصر لا تتحقّق على مستوى واحد وإنّما« ينظر إلى العلاقات بين مكوّنات النّص

1- المرجع نفسه، ص07.

2 - كمال أبو ديب، في الشعرية، ص14.

3 - فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري، ص61.

على المستويات كافة.»[1] كما تسعى شعريته النسقية إلى بناء نظرية داخلية مثلها مثل شعرية تدوروف، ولكن هذا لا يعني انغلاقها، وهذا ما تفسّره نظرته للشّعرية بوصفها وظيفة من وظائف الفجوة مسافة التوتر التي تعتبر اللبنة الأساسية التي قامت على أساسها نظريته، مثله مثل كوهن الذي اعتبر الانزياح فاصلا للحكم بين الشعر والنثر، حيث حصر الانزياح في الشعر دون النثر أمّا أبو ديب لم يرجّح كفة الشعر على كفة النثر، كما لم يُقم أصلا تعارضا بين الشعر والنثر، وهذا ما يؤكّده قوله بأنّها« مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعر بل إنّه الأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها، بيد أنّه خصيصة مميّزة، أو شرط ضروري للتجربة الفنية أو بشكل أدق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية بوصفها شيئا متمايزا عن –وقد يكون نقيضا لـ– التجربة أو الرؤية العادية اليومية».[2] تستنتج من هذا الكلام أنّ أبا ديب تجاوز النّص وبنيته عندما عمّم الوظيفة على التجربة الإنسانية بأكملها وهذه« مسألة تتّصل بمنزلة الإنسان في الكون، وبأشكال تفاعله مع معطيات الحياة التي يشترك الشعر وغيره من النشاطات في التعبير عنها.»[3]

ويظهر مفهومه للفجوة مسافة التوتر جليا عندما وصف« الشّعرية بأنّها إحدى وظائف الفجوة أو مسافة التوتر، لا بأنها موحّدة الهوية بها أو الوظيفة الوحيدة لها بيد أنّ ما يميّز الشّعر هو أنّ هذه الفجوة تجد تجسدها الطاغي فيه في بنية النّص اللغوية بالدرجة الأولى وتكون المميز الرئيسي لهذه البنية»[4]، أي أنّ هذه الفجوة تعمل على خـــلق شعرية العمل الأدبي، كما يكشف هذا المفهوم« عن خاصية الشعرية بوصفها الوظيفة المعمّمة للقول الشعري، وهذه الوظيفة تتعلق بإحداث فجوة تركيبية أو دلالية تخلخل بنية القول الشعري وتحوّلها من بنية عادية متجانسة إلى بنية توقعات».[5] كما حدّدها« بأنّها الفضاء الذي ينشأ

1 – حسن ناظم، مفاهيم الشعرية، ص123.

2 – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص20.

3 – أحمد الجوة، بحوث في الشعريات، ص402.

4 – كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص21.

5 – يوسف حامد جابر، "بنيوية كمال أبو ديب"، عرض و مناقشة لدراسات الناقد البنيوية، مجلة عالم الفكر، ع4، المجلس الوطني للثقافة و الفنون و الآداب، الكويت، مجلد 25، 1997، ص289.

من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأيّ عناصر تنتمي إلى ما يسميه ياكوبسن "نظام الترميز" Codé في سياق تقوم فيه بينها علاقات.»[1]وما يؤكّد أنّ الفجوة مسافة التوتر بنيوية الشّكل هو توظيفه لمصطلحات تمت بصلة إلى الحقل اللساني فالتحديد المبدئي الذي خلص إليه أبو ديب لمفهوم الفجوة مسافة التوتر، يحيل من جهة على مفهوم الانزياح عند كوهن وذلك عبر تحول المكونات الأولية من نصّ في السياق لتكون دالة على الشعرية، لذلك ارتبط مفهوم الفجوة بالانزياح لذلك رفض الفكرة التي تعتبر لغة الشعر منزاحة عن لغة النثر إذ«المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغته: هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشّعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية- الدلالية، أي نظام العلامات التي هي جسده وكينونته الناضجة والتي هي شرط وجوده أيضا».[2]

كما تتحقّق الشعرية عنده بانسجام الفضاء الصوتي والفضاء الدلالي الذي يعطي للّغة كينونتها، والتي بدونها لا يمكن للنّص الشّعري أن يستمر، إضافة إلى نظام العلامات التي تعتبر قطب الرحى، وبدونه لا يمكن للعملية الاتصالية أن تكتمل، نتيجة ذلك ألغى تلك المفاضلة بين الشعر والنثر وجعلهما « سويان معياريان باعتبارهما أصلين متوازين لا مجال للمفاضلة القيمة بينهما»[2]. والسبب الذي جعله يعرض عن فكرة المفاضلة بين الشكلين الأدبيين هو طبيعة الشعرية العربية التي تنأى عن مثل هذا التفاضل، فكلّ جنس له خصائص ومعايير يستند عليها، وأبو ديب حينما حاول تغيير زاوية النظر التي تزعمها كوهن فيما يخص الظاهرة الشعرية، فإنّ ذلك التعارض لم يكن كليا فيما يخصّ الانزياح وإنّما هناك آراء استساغها تلامس نظرية الفجوة مسافة التوتر، فلا يعتبر لغة الشعر منزاحة عن لغة النثر وإنّما هذا الأخير يتضمن بعض الانزياح و لكن من نوع مغاير.

تعتبر الفجوة مسافة التوتر عند أبي ديب نوعا من الانزياح لأنّ« استخدام الكلمات

1 – كمال أبو ديب، المرجع السابق، ص21.

2 – كمال أبو ديب، في الشعرية، ص15.

2–المرجع نفسه، ص15.

بأوضاعها القاموسية المتجمّدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة وهذا الخروج هو خلق(...)الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في مكوّناتها الأولية، وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية»[1]، والذي يحقّق هذه الفجوة هو كسر النظام المألوف لأنّ طبيعة اللغة الشعرية لا تكون« خلاّقة إذا لم تتضمن في عمقها طاقات حية من قوة الاندفاع، والكشف والفعل..».[2]وعلى هذا الأساس تحتاج الكلمات القاموسية والمعجمية عند أبي ديب إلى كسر نظامها الاعتيادي، حتى يتسنّى لها دخول العالم الرؤياوي، لأنّ هذه الفجوة لا تنشأ إلاّ بكسر« النظام الدلالي للتركيب اللغوي ممّا يخلق تركيبا استعاريا جديدا يقوم على عدم التجانس في السياق الدلالي ممّا يخلق توتّرا في بنية التركيب.»[3] وهو المفهوم الذي نادت به نظرية القراءة والتلقي عند " أيزر" وفي نفس الوقت ما قصده رومان ياكبسون.

2- الشعرية عند جمال الدين بن الشّيخ:

فيما يخصّ مفهوم الشّعرية عند جمال الدين بن الشيخ، نجده خصّص لها كتابا بعنوان "الشعرية العربية" الذي أجمل فيه رؤيته لهذه النظرية، والذي تتقدمه مقالة حول خطاب نقدي ألمّ فيها رؤية النقاد لعالم الشعرية، والسبب الذي جعلنا نتطرّق لأفكار هذا الناقد لأنّها بحاجة إلى مناقشة، كما تدعو أيضا إلى الكشف عن الإبداع الشعري القديم بغية تطويره، إضافة إلى تركيزه على الشّعر لأنّه بمثابة الصورة التي تؤوّل ثقافة معيّنة والسبب وراء هذا التخصيص لجنس الشعر هو الوصول إلى معايير وخصائص تخدمه من الناحية الفنية والجمالية، وهذا ما يفسّر اقتصاره على كبار النقاد من تعتبر لغتهم معيارا وحجّة في باقي العلوم كالنّحو إذ يقول:« حسمت خلال القرنين الهجريين الأوليين الإستراتيجية الثقافية العربية الإسلامية، وكان من أدواتها الكبرى التمييز القائم بين العلوم الأصلية التي تنظّم المعارف الدينية، والعلوم الفرعية التي تصنّف المعارف الدنيوية بشكل هرمي، وذلك تكليفها بوظائف محدّدة تحديدا

1 – المرجع نفسه، ص38.

2 – خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص89.

3 – يوسف حامد جابر، " بنيوية كمال أبو ديب"، ص292.

دقيقا، إنّ المعارف التي تهتم باللّغة تشكّل موضوع عناية ملحوظة وتضطلع بمهمّة حاسمة هي مهمّة إعداد أداة لغوية قادرة على الاستجابة لحاجات العلوم الأصلية.»[1]

ويعرض في هذا المقال مفهوم الشعر عند النقاد القدامى بدءا بالجمحي وابن قتيبة وابن طباطبا، ثم قدامة بن جعفر، والمرزوقي وهي عناصر تعرّضنا إليها في سياق الحديث عن الشعرية في الحقل النقدي، كما تطرّق إلى مفهوم الشعر عند الجرجاني الذي يرى« أنّ علم جمال العصور الوسطى أداة أساسية للبحث عن الخطأ، وأوّل سؤال يوجّه إلى الشعر ليس هو: بأيّ شيء يكون هذا شعريا وجميلا؟ ولكنّه: بأيّ شيء يكون هذا خاطئا ؟ إذ أنّ الانزياح في علاقته بالمعيار المقبول ينال بالضرورة من كلّ جمال ممكن، إنّ الجودة والحسن يصدران عن نصّ يندّ عن الطعن من أي وجه أتيته، ويميّز الجرجاني بهذا أربعة مواطن للخطأ في البيت، وهي الكلمة نفسها، ومكان الكلمة في البناء الأسلوبي (ترتيب وتقسيم)، والمعنى والإعراب»[2] يمكن للناقد حسب علي الجرجاني أن يستخدم هذه الخصائص الأربعة بغية التعرف على مواطن الخطأ في النص الشعري، وفي هذا التحديد ما يبيّن الإرهاصات لمفهوم الشعرية التي تسعى إلى تحديد معايير يقف عليها العمل الإبداعي، لكن دون فرضها عليه. واهتمامهم بالكلمة والمعنى في تحديد الصواب من الخطأ هو الذي فتح لهم النظر في آفاق هذا الموروث ودراسته دراسة علمية، لأنّه يمكن أن ينتقل الخطأ عن طريق الكلمة إلى القول بأتمّه، وإلى الصور البلاغية، وعلى الخصوص إلى التشبيه والاستعارة، هذا النقد للمعنى هو الذي ألحّ بعض من علماء اللغة على دراسته.

لقد انتهوا بهذا إلى تحديد ما يسمونه علم الشّعر« أي مجموع المعاني الضرورية للتعبير عن معيش مكتوب شعريا، ومن هنا مصدر الإلحاح على ضرورة أن يتملّك الشاعر هذه المعارف اعتمادا على الرواية».[3] لذلك تعتبر هذه الخطوة من البوادر الأولى التي

1- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، -تتقدّمه مقالة حول خطاب نقدي ترجمة : مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008 م، ص07 .

2 - المرجع نفسه، ص32.

3 - جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص33

خاضها النقاد القدامى من أجل بلورة خصائص يقف عندها النّص الشعري والتي ينبغي توافرها عند كلّ شاعر والتي يأخذها عن طريق الرواية.

وفي سياق توافق الرؤى النقدية نجد نظرة علي الجرجاني لمفهوم الشّعر تتطابق مع مفهوم ابن قتيبة للشّعر والشعراء، فمثلما اتخذ ابن قتيبة معيار الجودة الفنية أساسا لتقييم الشاعر، فالجرجاني هو الآخر لم يفضّل قول شاعر متقدّم لفنية، على قول شاعر مولّد أو متأخّر وإنما كان معيار الجودة الحاكم بينهما« فالمتقدم شأنه شأن المولد، ليس بمنأى عن هذه الأخطاء الذي يلتذ بتصيّدها اللغويون، إلاّ أنّه يبيّن في هذه الحالة هدفه الحقيقي وهو أن يكون متميّزا عن اللغويين.. لكن الجرجاني يقوم بإدخال إعادة تقديم واضح لصفاء المتن المرجعي ولدور عالم النحو. إنّه يعبّر عن قلق معين، وهو قلق عالم الشّعر إزاء الحكم الصادر عن وجهة نظر النّحوي أو اللّغوي».[1] نفهم من هذا الكلام أنّ الشّعر لا يرتبط بواقعة زمنية معيّنة، بقدر ما يرتبط بمعايير الجودة الفنية التي تعمل على تقديم ترتيب للشعراء، هذا المعيار هو الذي يجعل الشاعر في تفاوت مع العالم اللّغوي الذي يسعى إلى استخراج مواطن الخطأ دون النظر إلى كنه حقيقتها، وحقيقة هذا الشّعر الذي يرتبط في معظمه بأدوات الجمال والشيء الجديد الذي أدخله الجرجاني على الواقعة الشعرية، هو إسناد وظيفة إلى عالم النّحو حتى يتسنّى للشّعر من أن يكون صافيا.

ومن النقاد الذين قدّموا خصائص للشّعر العربي نجد الآمدي الذي لجأ إلى المقارنة التحليلية بين البحتري وأبي تمّام والهدف منها هو« فرض منهج للتحليل، كما يسعى إلى فرض نمط للكتابة يتّصل المنهج بمقابلة موجّهة بين قصيدة وأخرى على نفس القافية والوزن والأغراض».[2]

وبعد عرضه لهذه الرّؤى النّقدية ندخل صوب دراستنا التي نحاول من خلالها الكشف عن مفهوم الشّعرية عند جمال الدّين بن الشيخ، حيث تنحصر أولى مفاهيمه للشّعرية في سنّه

1- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، ص33.

2- المرجع نفسه، ص35.

لخصائص ومعايير تحدّث عنها في كتابه، والذي بدأه بالقول من حيث طموحه الثابت الذي« يتمثّل في رسم الأفق الثقافي لمجتمع معيّن انطلاقا من الإنتاج الأدبي العربي الأكثر قدما والأشد نمطية، والعثور بطريقة ملموسة، على الإنسان وفهم توافقه مع عالمه عبر اللغة. كان الطموح يعين موضوعه وهو الشعر الوسيط، ويعيّن هدفا أول، وهو طرق الإبداع. ولأجل أن يبلغ الطموح هذا وذاك فقد كان ينبغي له التوفر على منهج و أدوات»[1]

وقد سعى منذ البداية إلى البحث عن طرق الإبداع التي تشكّل بنية القصيدة، وهذا الإبداع عنده ينبغي له أن يتوفر على منهج وأدوات، التي من شأنها أن تصفه بالعلمية الموضوعية المطلوبة لأنّ هذا« الإبداع ليس مجرد حدس أو تفكير، إنّه فعل جمالي خلاق يحتضن في صميمه تكوينا يشكّل على الدوام»[2] كما لجأ إلى دراسة القوانين التي تجتمع مع بعضها بعض بغية التحكّم في الإنتاج الأدبي، إذ يؤكّد« أنّ هناك قيودا اجتماعية تفرض شرطا وتملي قانونا على ممارسة مهنته، وهناك من الجهة الأخرى، قيود أدبية، وهي تفضل أجناسا أدبية وقوائم موضوعاتية وقواعد عروضية ولغوية.»[3]وهو بحديثه عن الإبداع ودوره في بلورة مفهوم الشعرية تستطيع القول إنّ شعريته مفتوحة لأنّ« الشاعر يلعب بأدوات اللغة والكلام، ويخضع لقواعد الجنس الأدبي ويتوفّر على ضروب الأغراض..ولا تلعب كلّ هذه العناصر دورا متماثلا أو ثابتا. إنّها، وهي مرتبطة ببعضها بعضا، تلعب كلّ واحدة منها وظيفة خاصة ومتغيّرة فهي تنظيم في مجموع يحدّ حيز القصيدة ويولّد دلالتها.»[4] فشعريته تنادي بانفتاح الدلالة وتأبى الانغلاق والتقيّد بعناصر ثابتة، كما تنادي بالكلية وترفض الانغلاق، لذلك يعدّ ارتباط هذه العناصر بعضها بعض محقّقا لكلية الأثر الأدبي، وهي علامة على انفتاحه، أمّا من حيث كونها تنشد الكلية باعتبار أنّ عملية الإبداع عنده لا يمكن اختزالها إلى عناصر جزئية لأنّه« لا يمكن الإحاطة بالإبداع بهذا التجزيء الذي يمحو الأثر

1 – المرجع نفسه، ص43.

2 – خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي، ص52.

3 – جمال الدين بن الشيخ، المرجع السابق، ص44.

4– المرجع نفسه، ص45.

ولا إدراكه بوصفه متوالية من اللحظات المتميزة والمستقلة، على وجه الخصوص، الواحدة عن الأخرى. إنّه يدرك في استمرارية شاملة للفعل وموضوعه. فهم قوانين الحركة التي تضمن هذه الاستمرارية ضروري إذن، وذلك بقدر كما تكون دلالة الأثر، فيما وراء المظاهر الشكلية امتداده النهائي وتتويجه»[1].إنّ شعريته قائمة على الإبداع« بوصفه طريقة داخلية لا تستطيع تخطّي مادة ما، إلاّ أنّه يستطيع أن يتماثل معها. ليس المبدع من يبتكر شكلا، ولكنّه كذلك يعرف كيف يحييه وكيف يستخلص منه دلالة»[2]. كما تكمن مهمة المبدع في اكتشاف دلالات جديدة تسمح للأثر الأدبي بالتداول والانتشار، وما يضمن لها هذه العملية هو التلقي الذي يدخل عنصر من العناصر المشكلة لطرق الإبداع، خاصة إذا كانت هذه الشعرية حديثه والتي« تعدّ إمكانية إبداع جديد تفرض نوعا من التلقي الجديد»[3]. وإذا كان التلقي عنصرا مهما يعمل على تحقيق شعرية النّص الشعري ويسمح بتداوله ونشره، فإنّ الخيال يعدّ عنصرا من العناصر الفاعلة في تحقيق التماسك لأنّ« بنيات الخيال، وهي تتحقّق في الكلام، تكسب هذه البنيات التماسك».[4]

وفي سياق الحديث عن مشروعه المتعلق بمفهوم الشعرية نجده يتحدث عن أدوات الإبداع التي تسعى إلى تكوين الشاعر وأثره الأدبي، الذي يعتبر المحيط السوسيوثقافي واحدا من هذه الأدوات باعتباره« يولّد الإبداع ويوجّهه، فالشّاعر يعبّر، في أغلب الأحيان بالإحالة على المحيط الذي كوّن لديه وعي الكاتب، وبالإحالة على هذا المحيط أيضا يجد نشاطه فرص الممارسة. إنّ ما نسمّيه المحدّدات الموضوعية للإبداع تؤثّر على توجيهه العام وعلى اختيار وسائله واستعمال وسائله»[5]. أي أنّ المحيط الخارجي للشّاعر يعمل على إكسابه ثقافة تعمل على بلورة عالمه الثقافي، كما تحدّث عن أنماط الإبداع التي من شأنها أن تحقّق للنّص

1- المرجع نفسه، ص47.

2- المرجع نفسه، ص49، 50.

3- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص56.

4- جمال الدين بن الشيخ، الشّعرية العربية، ص57.

5- المرجع نفسه، ص89.

الشّعري شعريته والتي حصرها في الارتجال الذي يمنح صاحبها سموا وإعجابا وفي نفس الوقت يبرهن المرتجل على تملكه لناصية الكلام واللغة التي تتميّز بالبراعة في التنظيم والتي تبعث على قبول هذا الخطاب، وعلى حدّ تعبير ابن رشيق يمثّل الحارث بن حلزة أعظم ارتجال من خلال قصيدته بين يدي عمرو بن هند التي أتى بها كالخطبة.

هذا الارتجال هو الذي يمكّن الباحث من اكتشاف خصائص القصيدة من براعة اللغة وانتقاء الألفاظ والعبارات إضافة إلى استخدام وسائل البديع والمجاز التي تعتبر من مكوّنات النّص الشعري.

كما يمثّل الغرض مكوّنا من مكوّنات شعريته لأنّه يعمل على تعيين القصيدة وتخصيصها، ولا يمكن أن يتصوّر نطاقها، وعلى هذا الأساس يرى ابن الشيخ أنّ« كلّ شيء يفرض علينا إذن عدم تناول القصيدة كشيء مجرّد. لكن إذا كانت القصيدة تتولّد من سياق وتستجيب لظروف، فإنّه ينبغي أيضا اعتبارها ككلّ وكمجموع، إنّ القصيدة باعتبارها فضاء ينتظم فيه جوهر الغرض، لا يحيد تصورها ككلية وكاكتمال، وبالتالي فإنّ الغرض خالق الشعر، ممّا يلزمنا منذئذ بتقييم دوره في صيرورة الإبداع»[1]. فالغرض الذي يقوم الشاعر بتناوله يساهم في دفع عجلة الإبداع وتكوين مساره كما يعتبر خالقا للشعر، ومولّدا له باعتباره يسعى إلى بناء القصيدة بناء كليّا.

1- المرجع نفسه، ص140.

الفصل الثاني:

ملامح شعرية قصيدة الذبيح الصّاعد لمفدي زكريا.

- المبحث الأول: شعريـــــة العنوان.
- المبحث الثاني: شعريـــــة اللّـــغة.
- المبحث الثالث: شعريـــــة الصورة.
- المبحث الرابع: شعـــــرية الإيقــاع.

1- شعريــّة العنــوان:

يعدّ العنوان من أهمّ مكوّنات النّص الأدبي، باعتباره أول عتبة تواجه المتلقّي أثناء تعامله مع حيثيات النّص، كما لا يعدّ مجرد عبارة توضع في بداية النص أو على واجهة كتاب أو ديوان، بل وُضع من أجل غرض ما ، وهدف ذي دلالات بوسعها أن تأخذنا إلى أبعد حدود هذا النص، فبفضله يدخل القارئ في عملية حوارية مع النص المراد فكّ شفراته واستجلاء مفاهيمه النّصية المتواجدة داخله« باعتباره مصطلحا إجرائيا ناجحا في مقاربة النص الأدبي، ومفتاحا أساسيا يتسلّح به المحلّل للولوج إلى أغوار النص العميقة قصد استنطاقها تأويلها.»[1]وسواء اتّصف العنوان بالطول أو القصر فهو نصّ في حاجة إلى تأويل وتفسير، لأنّه يحمل معاني دلالية وبنيات لغوية وتركيبيّة، وهذه التأويلات والتفسيرات هي التي تجعله يشكّل« علامات دالة تلخص مدارات التجربة والأبعاد الرمزية لها، فهي تمثّل مفاتيح دلالية تؤدّي وظيفة إيحائية »[2]. كما يمثّل العنوان من ناحية أخرى، بطاقة هوية للنّص يقوم بتعريفه دلاليا وإيحائيا وشعريا، إذ يمنح القارئ إشارات تمسّ عالم النص ولكن هذا المفهوم لا يعني انعكاسا جذريا لما هو موجود داخل النّص، بل يقدم إحالات وإشارات رمزية فقط، لأنّ العنوان« بالنسبة للعمل هو السياق الذي يحدّد المعنى ويلغي بقية الاحتمالات على الأقل مؤقتا، لأنّه يقوم بدور الوشاية بمعان تساعد في فكّ رموز العمل ومنه يكون دالاّ على مضمون النّص.»[3] وهذا المفهوم للعنوان لا يحيلنا على معنى يقيني للنّص المراد دراسته بل فيه من الإيحائية أكثر من التقرير، ولهذا السبب اعتنى العديد من

---

[1] – جميل الحمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25،1997 ، ص9.

[2] – نجم مفيد، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، مجلة نزوى،ع57، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، د.ت، ص01.

[3] – لخامسة علاوي، العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم السعدي، مجلة الخطاب، ع4 دار الأمل للطباعة و النشر، تيزي وزو، 2008م، ص23.

المنظّرين بدراسة العنونة التي أولوها عناية فائقة(..)لا باعتبارها مجرد عتبة ينبغي الوقوف عندها فحسب، بل باعتبارها علما قائما بذاته له أسسه وقواعده وأعلامه.

كما يحمل العنوان في كلّ عمل أدبي والشعر خاصة، معنيين المعنى ومعنى المعنى أي المعنى السطحي والمعنى الباطني العميق الذي نستشف دلالته بالتأويل وإعمال الفكر عكس المعنى الأول يمثّل حلقة تواصلية بين المرسل والمرسل إليه، فبالنسبة للعمل الشعري يكون أكثر إبداعا من خلال المعنى الثاني الذي يضمن له السيرورة ويحقّق له الكينونة «إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى، ويعيد إنتاج نفسه، وهو الذي يحدّد هوية النّص(...) فهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه، غير أنّه إمّا أن يكون طويلا فيساعد على توقّع المضمون الذي يتلوه، وإمّا أن يكون قصيرا، وحينئذ فإنّه لابد من قرائن فوق لغوية توحي بما يتبعه.»[1] وهذا ينطبق على عنوان" الذبيح الصّاعد" الذي نحاول فكّ شفراته، لأنّ قارئ هذا العنوان يقف عند مجموعة من التساؤلات والاستفسارات التي تثير في ذهنه جملة من الاحتمالات والتأويلات، حتى يمكنه تجاوز هذه العتبة وصولا إلى عالم النّص.

يخلّد الشاعر مفدي زكريا بقصيدة الذبيح الصاعد، زبانا الشهيد، والرمز الخالد والمسيح وموسى الكليم. فالصورة التي أعطاها الشاعر لزبانا توحي بالمبالغة الفائقة والأسلوب الرائق الذي يتوّخى فيه صاحبه مسلكا لا معياريا ولا مألوفاً، ومن هنا يكون أسلوب الشاعر انزياحياً، فاتنا للمتلقي .ويأتي العنوان على مستويات عديدة، نذكر منها:

أ- مستوى البنية اللّغوية:

فكلمة (الذبيح) تعني القربان، وتعني الشنق، عدم المبالاة بالموت، فهناك كلمات كثيرة تستخدم بمعنى (الفداء) مثل: البذل والتضحية. والضحية أو(الأضحية) في الشّرع هي الذبيحة التي يقدّمها الإنسان لمقصد ديني. ولعلّ استعمال كلمة "التضحية" بمعنى الفداء كان

[1] – دينامية النص – تنظير و إنجاز– محمد مفتاح، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1980 م، ص60.

على تشبيه الإنسان الذي يقدّم روحه فداء لعقيدته، بمن يذبح هذه الروح ويجعلها فداء وعلى هذا جاء قوله تعالى في شأن إسماعيل عليه السلام﴿ وفديناه بذبح عظيم ﴾ الآية 107من سورة الصافات. أي جعلنا هذا المذبوح ، فداء له وخلّصنَاهُ من الذبح.

وإذا كان الذبيح هو القربان فقد ورد في القرآن الكريم على النحو التالي: ﴿ وَاتْلُ عَلَيْهِمْ نَبَأَ ابْنَيْ آدَمَ بِالْحَقِّ إِذْ قَرَّبَا قُرْبَانًا فَتُقُبِّلَ مِنْ أَحَدِهِمَا وَلَمْ يُتَقَبَّلْ مِنَ الْآخَرِ قَالَ لَأَقْتُلَنَّكَ قَالَ إِنَّمَا يَتَقَبَّلُ اللَّهُ مِنَ الْمُتَّقِينَ﴾ الاية27 من سورة المائدة.

و(زبانا) ذبيح الشعب، وقربان إلى الله، فتقبله ربّه بقبول حسن، وما هو إلاّ رمز لكلّ شهيد ولذلك قال الشّاعر:

كُلّ من في البلاد أَضحى " زبانا " و تمنّى بأن يموت شهيدا !

أنتُــم يــا رفــاق، قربانُ شعــب كنتُم البعث فيِه و التَّجديدَا[1] !!

ب- مستوى البنية النّحوية:

الملاحظ على العنوان عند مفدي زكريا أنّه يتّصف بصياغته الجملة الفعلية أو الاسمية، ولم يأت أبدا كلمة واحدة، أقلّها كلمتان، ويلبسه ثوب الإخبار أحيانا والطلب والتعجب والاستفهام أحيانا أخرى، ولذلك صلة بعفوية الشّاعر وإلهامه، والإيحاء طبع فيه لا تطبيع.

إنّه من الضروري أن نشير إلى أنّ العنوان من حيث البنية النّحوية لم يخرق المألوف فهو عبارة عن جملة اسمية مركبة من خبر لمبتدأ محذوف تقديره (هو الذبيح الصاعد)، بينما الصّاعد صفة له، عكس البنية الدلالية، ففيها عدول عن المألوف، يحمل العنوان طابعا مجازيا استعاريا.

[1]- مفدي زكريا، ديوان اللهب المقدس، ص19.

ج- مستوى البنية الدلالية:

تكمن القيمة الفنيّة للعنوان في الأثر الفنّي الذي يتركـــه في نفس القارئ، الذي يجعلـه يكتسي دلالة إيحائية، كما يكتسب عنوان" الذبيح الصاعد" قيمته الدلالية بفضـل القـــراءات والاحتمالات الممكنة له، خاصة أنّه يتميّز بتوظيف الغائب الذي يوّلد الغموض المؤدّي بدوره إلى إعمال الفكر، ولعلّ الأبيات الأولى من قصيدة (الذبيح الصاعد) تمثّـل خيـطا هامّـا موصلا إلى فكّ شفرة النّص ورموزه ودلالاته المتعدّدة، فالشّاعر حينما يقول:

قام يختال كالمسيح وئيدا يَتهادَى نَشوان يتلُو النشيـــدَا

بَاسم الثَّغِر كالَملائِك أو كالـ طفِل، يَستقبل الصباح الجديدَا

شامخا أنفُه، جلالاً و تيـها رافعًا رأَســـهُ يُناِجي الخلــودَا

رافلاً في خلاخل، زغردت تملأ من لحنِها الفضاء البعيدَا!

حالما كالكليم ، كلّمه المجد فشدّ الحبال يبغي الصّعودَا.[1]

نكتشف أنّ العنوان ذو دلالات منزاحة، بالإضافة إلى الأبيات التي تصدّرت القصيدة، دلّت على الموقف الجلل، والسّخرية من الجلاّد، وعدم الاكتراث بالموت، بل الموت عند(الذبيح) هو الحياة ولحظة تنفيذ حكم الإعدام تعدّ شهادةً وجسرا للعبور إلى الحياة الحقيقية الموسومة بالخلود الأزلي وعدم الفناء.

كما تدلّ دلالات العنوان على روح الإخلاص والتضحية من قبل الفدائي«الإنسان المؤمن بالله وبالوطن. الإنسان الذي تطوّع بحياته من أجل شعبه ومن أجل ما تحمله هذه الكلمة(الشّعب) الشّريفة من معان قدسية، من حبّ وشرف وتضحية، من تعاون وإخاء وتسامح، من حق وواجب ووفاء وإخلاص وتفان وإنكار ذات. إنّه الإنسان الشجاع الصبور

[1]- مفدي زكريا، اللهب المقدس ، ص 09، 10.

المتواضع، العظيم الذي يعيش لشعبه، يعيش في عالم الأحياء والشهداء، ومكانه وسط شعبه، حركاته من حركاته وأمله من آماله، وهدفه جزء من أهدافه...».[1]

2- شعريـــّة اللّغــة:

أ- الانزياح:

المتأمّل في الذبيح الصّاعد يجد أنّ الشاعر خرج عن اللغة المعيارية وانساق إلى لغة إشارية تفي بمقصوده الفني، ومن هنا كان النّص الأدبي دوما يتأسّس على علاقات منطقية بين داله ومدلوله ويتكوّن من مستويات متنوّعة، نحوية وصرفية، دلالية وإيقاعية ، تتشابك وتتفاعل فيما بينها في علاقة جدلية ينتج عنها مجموعة من الدلالات التي تتكامل وتفضي إلى البؤرة الأصلية للنّص، وتصبح مهمة القارئ أو الناقد في هذه المرحلة أشبه بمهمة عالم الجيولوجيا الذي ينقّب ويغوص في طبقات الأرض بحثا عن كشف جديد سعيا للوصول إلى نتائج محدّدة تقوم على فرضيات مسبقة. إنّ هذه المرحلة التفكيكية هي أهمّ مراحل القراءة وأكثرها صعوبة حيث ينصرف جهد القارئ إلى تطبيق مفهوم تحليل النّص بطريقة عملية.

كما أنّ المتلقي يضطلع « بعملية فكّ البناء لغويا وتركيبها من أجل إعادة بنائه دلاليا وهذا يستدعي ضرورة تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها، وكشف العلاقات بينها وتفسير الإشارات الواردة فيها، وملاحظة التدرّج التعبيري لها، وتوافق العناصر المكوّنة أو تضادها أو توازنها أو توازيها، وتمايز بعضها من بعض، وإيضاح الإحالات القابعة فيها وطريقة نسج العلائق في شبكة القصيدة المحكمة، وتعانق كلّ خيط منها، مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية».[2]

---

[1]- ينظر: بوالطمين جودي الأخضر لمحات من ثورة الجزائر ، م .و.ك. الجزائر، ط2،(1987)، ص288،287.

[2]- د. محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة، (تنظير وتطبيق)، مجلة (فصول)المجلد الخامس عشر، ع02، (1996)، القاهرة، ص108.

فلا بدّ للشّاعر من الخروج عن المعيار، وينحرف إلى لغة شعرية انزياحية، وهي ضرب من استراتيجية تنحو نحو المبالغة، إذ« أفضل الكلام ما بولغ فيه، كون المبالغة فضيلة وطريقة للتعبير عن الحسّ للخلق والكائنات، فالشّعر بوصفه فنّا له معايير غير معايير الأخلاق، وأنّ قمة الجودة في كلّ مبالغة هو الصدق الفني سواء كان متفقا مع ما يقرّ بصحته العقل، وما توجبه معايير الأخلاق أم لم يكن، فالشّاعر ليس نبيا نطالبه بصدق الأنبياء، نظرا لإنسانية الشاعر واعتماده على الخيال والأحاسيس من أجل إيصال المعنى»[1] ومن انزياحات الشّاعر مفدي زكريا، توّخيه استراتيجية التقديم والتأخير، تقديم المفعول به، تأخير الفاعل، وبذلك عمد إلى كسر نظام اللغة المعياري، والنزوع إلى اللامعيارية، وذلك في قوله:

نسيَت **درسَها** فرنسا، فلقنّا فرنسا بالحرب، درساً جديداً[2]

إذ المتلقي ينتظر أن يورد الشاعر الفاعل(فرنسا) قبل المفعول به(درسَها)، فإذا به يفاجأُ بعكس المنتظر، لأنّ آلية التقديم والتأخير جاءت لتخدم هدفا واضحا، وهو الدرس وهو مدار الأمر، ومن هنا قدّمه الباث على الفاعل، ولعلّ عبد القاهر الجرجاني تفطّن إلى جمالية التقديم و التأخير حينما قال:« هو باب كثير الفوائد، جمّ المحاسن، واسع التصرف بعيد الغاية، لا يزال يفتّر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قُدم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان.»[3]

ب- التّنــاص:

---

[1]- محمد عليه ،البناء القرآني والإيحاء الرباني في شعر مفدي زكرياء الوارد بإلياذة الجزائر ، مؤسسة مفدي زكرياء- منشورات ألفا ، الجزائر ، ط1، 2016، ص25.

[2]- مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 18.

[3] - عبد القاهر الجرجاني ، دلائل الإعجاز ، مطبعة المدني – مكتبة الخانجي ، دت، ص106.

يوظف مفدي زكريا التّناص لأنّه يؤثر تأثيـــرا سحريا في الملتقي، إذ يفجّـر طاقته باستخدامه كرمز الذي يعطيه أبعادا جديدة لم يكن على علم بها، والتعالق الحاصل بيـن "قصة موسى" وبين "زبانا" هو أنّ الشاعر يعمد إلى توظيف الشخصية التراثية أو الحدث التراثي لتدعيم حجته وتقويتها، ويظهر ذلك جليا في توظيف الشاعر قصة موسى عليه السلام من حيث تكليم الله، ومن التناصات القرآنية قول الشّاعر:

و تسامى كالروح في ليلة القدر سلاما يشيع في الكون عيدا

وهذا البيت من القصيدة يتضمّن تناصا مع سورة القدر في قوله تعالى:

﴿ بِسْمِ اللّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ ﴾

إِنَّا أَنزَلْنَاهُ فِي لَيْلَةِ الْقَدْرِ ﴿١﴾ وَمَا أَدْرَاكَ مَا لَيْلَةُ الْقَدْرِ ﴿٢﴾ لَيْلَةُ الْقَدْرِ خَيْرٌ مِّنْ أَلْفِ شَهْرٍ ﴿٣﴾ تَنَزَّلُ الْمَلَائِكَةُ وَالرُّوحُ فِيهَا بِإِذْنِ رَبِّهِم مِّن كُلِّ أَمْرٍ ﴿٤﴾ سَلَامٌ هِيَ حَتَّى مَطْلَعِ الْفَجْرِ ﴿٥﴾ الآيات 5.4.3.2.1 من سورة القدر.

وفي القصيدة نفسها نقرأ:

زعموا قتله...وما صلبوه ليس في الخالدين عيسي الوحيدا.

والبيت يشتمل على عبارة قرآنية روحا وجسدا، معنى ومبنى، وهي قول الله تعالى:

﴿ وَمَا قَتَلُوهُ ومَا صَلَبُوهُ وَلَكِن شُبِّهَ لَهُمْ ﴾ الآية 157 من سورة النساء.

3- شعريـــــــة الصـورة:

تعدّ الصورة الشعرية « مقوماً أساسياً من مقومات الإبداع الشعري، فهي تقرّب بين حقيقتين متباعدتين» [1])ينبغي على المتلقي أن ينظر إلى موقع هذا الجمع في السياق العاموما يمكن لهذه العلاقة الجديدة المستحدثة أن تولّده من إيحاءات و مدلولات.

يرى الدكتور عبد المالك مرتاض أنّ مصطلح الصورة « لم يكن متداولاً، حسب إطلاعنا، بين النقاد العرب القدماء بالمفهوم النقدي المعفي، فمصطلح »الصورة«، فيما نعلم مصطلح غربي دخل إلى النقد الأدبي العربي حديثاً، وهو في الغالب، ترجمة للمصطلح الفرنسي الإنجليزي(مع الفارق في النطق image") أو ما يعادله في اللغات الأوروبية.» [2]

وعلى هذا الأساس، يتبيّن من خلال كلام الدكتور عبد المالك مرتاض، أنّ مصطلح الصورة، مصطلح حديث صيغ تحت التأثّر بمصطلحات النقد الغربي، مع الاجتهاد في ترجمته من اللغة الأم إلى لغات أخرى، ومن ثمّة فإنّه« من المصطلحات النقدية الوافدة».[3]

ونحن، حين اخترنا شعر مفدي زكريا الوطني المقاوم، ولاسيما قصيدة « الذبيح الصّاعد»، لنلمس فيها الصورة الشّعرية، أثارت انتباهنا طائفة من الصّور الراقية، وقد ألفنا هذه الصور تختلف فيما بينها من حيث أنّ بعضها تقليدي ينتمي إلى الصّورة البلاغية القديمة، والأخر جديد يقع في دائرة الصّور الإشارية الرّامزة.

---

[1]- عبد الملك مرتاض ، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية ،ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر ،ص 49.

[2]- عبد الملك مرتاض، أدب المقاومة ،ج2 ، ص 2048.

[3] - عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، مكتبة الأقصى، الأردن، ط2 1982،ص12.

أ – الصّـور البلاغيــة القديمة:

- **التشبيه:**

قـام يختـال كالمسيح وئيـدا يتهادى نشوان يتلو النّشيدا[1]

في البيت تصوير لمنظر رهيب، رجل يقوم في خيلاء متّجها نحو مصير محتوم وأي مصير، إنّه الإعدام، فالشاعر من هول المصيبة، ومن خصب خياله، حلّق بعيدا في مرجعيته الدينية، واستل المشهد من عمق القصص القرآني، وعقد صلة بين المشهد الذي كان عليه المسيح عيسى بن مريم دون أن يكون حقيقة، قال تعالى: ﴿ ومَا قَتَلُوه ومَا صَلبُوه ولكن شُبّه لهُم.﴾ الآية 157 من سورة النساء.

فتطابق المشهدان وصارا واحداً، والتصق الغائب بالحاضر، فتجسّد الواقع، فصار كأنّه هو، وقد شبّه الشهيد بالمسيح عيسى بن مريم، لأنّهما معا في جنة الخلد، قال تعالى:﴿ فأُولَئك مع الذينَ أنعَم اللهُ عليهم من النبيّين والصّديقين والشُّهداء والصَّالحين وحَسُن أولئك رَفيقا﴾ الآية 69 من سورة النساء.

باسم الثّغر كالمَلائك أو كـالطّ فل يَستقبلُ الصّباحَ الجَديدا [2]

ومن المسيح عرج على الملائكة. فلم الملائكة؟ لأنّها مخلوقات طاهرة، خلقت أصلاً لعبادة الله. فهي منزّهة عن الخطيئة والمعصية، فالشبه قائم بينها وبين الشهيد، فهي خالدة مخلّدة في الجنة، وكذلك الشهداء. فهنا ترغيب ضمني لأن يشرى الإنسان نفسه ابتغاء مرضاة الله. أو كالطفل... فهو رمز للبراءة والمستقبل والطهر والعفاف، فالأمل قائم عند الأطفال لأنّهم يحلمون دائما بغد أفضل. فالحياة عندهم قائمة على الأمل لأنّهم في مقتبل العمر، فالعمر لم يولّ بعد عندهم كبقية الفئات.

[1]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص09.

[2]– مفدي زكريا، اللهب المقدس، ص09.

حالمًا كـالكليم كلّمَـهُ المجْـدُ فشدَّ الحبالَ يبغي الصُّعودَا[1]

ينتقل بنا من خلال الصورة إلى أجواء أخرى، إلى أجواء مصر على عهد كليم الله موسى عليه السلام، إنّها أجواء ربانية حيث الطهر والقداسة وقوة الإيمان وابتلاء الله، ولكن الفارق بينهما أنّ موسى كلّمه الله فكان ذلك الشرف وذاك التشريف، والشّهيد هنا كلّمه المجد والمجد مشتقّ من إحدى صفات الله« المجيد»، فكلاهما على صلة مباشرة بالله تعالى. وعليه فإنّ سيدنا موسى صعد إلى الجبل فكلّمه ربّه، قال تعالى: ﴿ ولمَّا جاءَ مُوسَى لميقَاتنا وكلّمَه ربُّه، قال رَبّ أَرني أنظُر إليك. قالَ لن ترَاني ولَكن أنظُر إلى الجَبل فإن اسْتقَرَّ مكانَه فسوف ترَاني. فلمَّا تجلّى ربّه للجبل جعَله دَكاّ وخَرّ مُوسى صَعقًا فلمَّا أفاقَ قال سبحانَك تُبتُ إليكَ وأنا أوّلُ المُؤمنين.﴾ الآية 143 من سورة الأعراف.

أمّا زبانا فامتطى مذبح البطولة لتصعد روحه إلى بارئها، فتمثّل صعوده في تحقيق هدف الموت ومنه ليتحقّق المجد، يقول محمد ناصر: « هذه اللحظات التي تجسّم انتصار الحق على الباطل، والهدى على الضّلال، هي التي جعلت «عصا موسى» عند« مفدي زكريا» رمزاً يستخدمه في شعره كلّما رغب في تصوير المواقف الثورية وانتصارها، واندحار قوى الشّر والطغيان أمامها»[2]

و تسامَى كالرُّوح في ليلَة القَدر سلامًا يشعُّ في الكَون عيدَا

ثم تتواصل رحلتنا في أجواء السماء وما يحدث من أمور غيبية محجوبة نؤمن بها أيّما إيمان نحن المسلمين، فمكانة الشهيد جعلته يتسامى ويرتفع مثله كمثل الروح الأمين الذي شرّفه الله بحمل الرسالات السماوية إلى الأرض. فهناك نقطة تقاطع بين الروح وبين الشهيد في إشعاع صفة من صفات الله، وهي السلام في الكون الرحيب.

والسؤال المطروح ها هنا، ما العلاقة بينهما؟ وما وجه الشبه بينهما؟ يقول الأستاذ ابن قويدر مختار: «إنّ روح التسامي لدى البطل "زبانا»، أشاعت– حسب مفدي زكريا– في

[1]– المصدر نفسه، ص 10.

[2]– محمد ناصر،الشعر الجزائري الحديث، ص 475.

الكون كلّه سلاماً، بحيث تجاوب معه، فراح يردّد نشيد السلام، فرحا بهذا الموقف الذي سيتولّد عنه السلام في ربوع الجزائر، والكون كلّه، فلئن كان جبريل– الرّوح الأمين– قد نزل بالقرآن، الذي أرشد إلى طريق السّلم والسلام»[1]

و تعالى مثل المؤذّن يتلو كلمات الهدى، و يدعو الرّقودا[2]

ثم ينزل بنا إلى الأرض، دون الانقطاع عن السماء، وإلى أي نقطة؟ إلى حيث العبادة، إلى حيث النقاء والطهر، إلى المساجد حيث المؤذّن والمآذن، فالشهيد في تعاليه وتساميه، يضارع المؤذّن. فالمؤذّن، إنّما يدعو إلى الصلاة و إلى الفلاح والشّهيد يدعو إلى الثورة والنهوض، فالدعوة المشتركة بينهما هي أن نقوم، وأن نستيقظ من رقودنا وركودنا، إذا ما رغبنا في تغيير حالنا، فلا شيء يتغيّر من تلقاء نفسه.

إنّ الملاحظ على هذه التشبيهات، يجدها قائمة على معان دينية، فالأوّل ينصرف إلى عيسى الذي رفعه الله عن طريق الملائكة، ومن بينهم جبريل– حسب كتب التفسير– والثاني يتمثل في تصوير البراءة والشجاعة لدى الشهيد، والثالث إلى موسى كليم الله، والرّابع إلى الرّوح الأمين جبريل، وهو يتنزّل والملائكة إلى الأرض في ليلة القدر، بإذن ربهم من كلّ أمر، أمّا الرابع يتعلّق بالمؤذن الذي يؤذّن في النّوام لينهضوا إلى صلاة الفجر.

- **الاستعـــــارة:**

إنّ الاستعارة تشبيه مكثف، ينتج عن عملية الاختزال والحذف الذي يتم على مستوى التشبيه التام، فالعلاقة البنيوية بين التشبيه والاستعارة، تظهر بشكل خاص وصريح في

1– بن قويدر مختار، التناص في الشعر مفدي زكريا، ص137.

2 – مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 10.

الاستعارة التصريحية« وربما كان الجرجاني أوّل ناقد عربي فطن إلى اختلاف الربط بين كلّ من نوعي الاستعارة التصريحية– المكنية والتشبيه »[1].

يقول أدونيس: « الاستعارة تسعى إلى تحويل حقيقتين إلى حقيقة واحدة، أو هي توحي على الأقل أنّها توحّد بينهما، وعلى العكس من ذلك، هناك تواجد لحقيقتين في التشبيه ولمفهومين، إذ تبقى خاصية كلّ حقيقة محافظة على ذاتها.»[2]

رافلاً في خلاخل زَغردت تملأُ من لحنها الفضاءَ البعيدَا[3]

إنّنا نعيش صورة جميلة تملأ الدنيا غبطة وسروراً، ففي أيّ مجال تكون الزغردة؟ وفي أيّ مكان يكون اللّحن؟ لا يكون هذا إلاّ في مجال الفرح؟ فمن براعة الشاعر وقدرته الفائقة في اللعب باللّغة استدعى الخلاخل من حلية المرأة، ليقيم عليها تشبيهاً جميلاً رائعاً مؤثراً. فشبّه السلاسل والأغلال بالخلاخل التي تزيّن بها المرأة ، فحذف المشبّه وأبقي على المشبّه به على سبيل الاستعارة التصريحية.

وهناك استعارة أخرى، تتولّد من هذه، وهي زغردة الخلاخل، فالخلاخل لا تزغرد وإنما تحدث صوتاً نتيجة قرع الحديد بالحديد. فلم يحمل هذا الصوت المدوي المخيف محمل الحقيقة، وإنما شبّهه بالزغردة التي تطلقها المرأة، وإعلاناً عن الفرح لأنّ الموقف رغم بشاعته ورهبته، فإنّه جميل، لأنّه استشهادي، فما أبعد هذا الموقف عن ذاك! ولكن إبداع الشاعر جعلهما متقاربين متطابقين.

[1]– صبحي الجيشاني، الصورة الشعرية، دار الفكر، سورية، ط4،1996، ص88.

[2]– على احمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ،1972 ،ص14.

[3]– مفدي زكريا ، اللهب المقدس ،ص09

حالمًا كالكليم كلّمة المجدُ فشدَّ الحبال يبغي الصُّعودَا[1]

الاستعارة في كلمة "المجد"، التكليم صفة من صفات البشر بخاصة، دون غيرهم من الكائنات الحية، فاستدعى هذه الصفة من الإنسان ومنحها المجد على سبيل الاستعارة المكنية. « وها هو الآن أصبح كالكليم "موسى" في حركة الصعود، لأنّه كان يستشرق لحظة صعوده جبل الطور الذي كان يحنّ إليه... أمّا "زبانا" فإنّ المجد أن يصل إليه إذا شدّ حبل المشنقة، وصعد لتحقيق هدفه، ففي موته – وبه يتحقّق هذا المجد. »[2]

و اقض يا موتُ فيَّ ما أنت قاض أنا راض إنْ عاشَ شعبي سعيدَا[3]

نعيش من خلال الصورة الجديدة مشهداً من مشاهد المحاكمة الجائرة بين الحق والباطل، فالقاضي هو الموت والجاني هو الشهيد، ومن البديع أنّ المُحاكَم راض كلّ الرضا بهذه المحاكمة فقليل من ينال هذا الشرف، ويحاكم في مثل هذه المحاكم، إنّها المحاكم التي ينال بها الفوز بالجنة، فإذا ما عدنا إلى طرفي الحكم نجد أنّ المشبّه هو الموت، وأنّ المشبّه به الحاكم الجائر، فحذف المشبّه به وأبقى على ما يحيل عليه، على أنّها استعارة مكنية.

- **الكنايـــــة:**

"يستقبل الصباح الجديدا" مقوم الصباح هنا، وظف توظيفا جماليا، فكلّ ليل إلاّ ويعقبه صباح، فالليل مسكوت عنه في النّص، والذي ذكر هو الصباح، فأيّ صباح من الصباحات؟ ليس هو ذاك الذي تعودناه يومياً، وإنّما هو من شاكلة أخرى، إنّه الحلم الذي ظل يراودنا، إنّه الأمل الذي بقينا نرقبه، إنّه الاستقلال، إنّه الكشف عن وجه آخر للحياة استمتع به غيرنا، وحرمنا نحن خيره، فطال انتظارنا، ولكن ها هو قد تحقّق، فما أجمل هذا الصباح!.

---

[1]– المرجع نفسه ،ص 10.

[2]– بن قويدر مختار ، المرجع السابق ، ص 131–132.

[3]– مفدي زكريا ، المرجع السابق ،ص10

« الكناية عند الجاحظ معدودة من الأساليب البلاغية التي قد يتطلبها المعنى للتعبير عنه، ولا يجوز إلا فيها، و أنّ العدول عنها إلى صريح اللفظ في المواطن التي يتطلبها أمر مخل بالبلاغة»[1].

ويقول عنها مالارميه: « أن تسمّى الشيء باسمه يعني ذلك حذف ثلاثة أرباع نشوة القصيدة، هذه النشوة تقوم على غبطة الاكتشاف والإيحاء، وهذا هو الحلم كلّه»[2]

وامتطى مذبح البطولة معراجًا ، و وافى السّماء يرجو المزيدا[3]

يا له من تصوير رائع جميل! بطل يقدم على الموت في تحدّ، ولكن أين الموت وأين وسيلته المعدة، شيء خارق للعادة أن نعيش لحظة الموت في أبهى صورها، فالامتطاء هنا خرج عن حقيقته إلى مجازيته، فشبهت المقصلة بمذبح البطولة، فشتّان بين الطرفين، ولكن براعة الصورة جمعت بينهما على سبيل الكناية.

يبدو أنّ الشاعر مفدي زكريا، قد اقتبس هذه الصورة من سورة الإسراء، تلك السورة التي تحدثت عن معراج الرسول– صلى الله عليه وسلم– من بيت المقدس إلى سدرة المنتهى. قال الله تعالى: ﴿ سُبحانَ الذي أسْرَى بعبده ليْلاً من المسجد الحَرام إلى المسجد الأقصَى الذي باركْنَا حولَه لنُريَه من آياتنَا، إنّه هو السَّميعُ العليمُ ﴾ الأية01 من سورة الإسراء.

ولكن كيف يقع التناسق بين معراج الرّسول – ص – وصعوده إلى السماء، وبين معراج الشهيد " زبـــانا " رجاء المزيد؟ وما العلاقة بين المعراجين، وما دور رمز"المعراج" في النّص الشعري؟ «...فإن كان محمد– صلى الله عليه وسلم – قد عرج به إلى السماء السابعة، وفي هذا شرف عظيم وأيّ شرف له! فإنّ" زبانا " هو الآخر راح يتمثّل عروج

[1]– عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة، ط1، 1985م، ص205.

[2]– المرجع نفسه، ص205.

[3]– مفدي زكرياء، اللهب المقدس، ص 10.

النبي– صلى الله عليه وسلم– فوافى السماء معراجاً وتسامياً واعتلاء يرجو المزيد من الشرف والمنزلة الرفيعة»[1].

ب – الصورة الإشارية الرامزة:

واحشري في غياهب السجن شعبا سيم خسفا، فعاد شعبا عنيدا

هنا تصوير لحالة المعاناة التي يرزح فيها الشعب الجزائري، من خلال الحصار والملاحقة من طرف الاستعمار، ونجد الشاعر يشير إشارة خفية إلى يوسف– عليه السلام– الذي ألقي في غياهب السجن.

وعطفا على هذا الأساس، نجد التشاكل بين صورة "النبي يوسف" في صموده وتحديه لقوى الظلم والطغيان، وصورة الشعب الجزائري في صموده وتحدّيه للاستعمار الغاشم.

اشنقوني، فلست أخشى حبالا واصلبوني، فلست أخشى حديدا

واقض يا موت فيّ ما أنت قاض أنا راض، إن عاش شعبي سعيدا

هنا تصوير لتحدي الشهيد " زبانا " لزبانية العذاب ليلة إعدامه من خلال صموده والرضا بالشهادة في سبيل أن يعيش شعبه حرّاً مستقلاً، حيث يشير ضمنياً إلى قصة السحرة مع فرعون أولئك السّحرة الذين آمنوا بربهم.قال تعالى:﴿لن نؤثرك على ما جاءنا من البيّنات والذي فطرنا فاقْضِ ما أنت قاضٍ إنّما تقضي هذه الحياة الدّنيا﴾ الآية 72 من سورة طه. ويبدو التشاكل بين صورة " السحرة " في تحديهم لفرعون ورفضهم الانصياع لأوامره، وصورة «الشهيد زبانا» في تحدّيه لقوى الشّر والطغيان ورفضه الكشف عن أسرار الثورة والثوار.

[1]-– بن قويدر مختار، المرجع السابق، ص142.

4- شعريـــة الإيقــاع:

إنّ الإيقاع ليس مجرد صوت ينحصر في الوزن والقافية، بل يتجلى أيضا في الجانب الدلالي، الذي يوحي بإيحائية القصيدة وفاعليتها إذ هو« معلم في طريقة إبداع الشعر. وعلى هذا يحق لكلّ شاعر أن يلتمس الحيل الفنية والدلالية التي تثري القصيدة بالإيقاع الذي يعني نوعا ما من التوازن ولكن دون الانتهاء إلى رتابة تؤثر على اللغة »[1].ومن جهة أخرى يقوم الإيقاع على« الانسجام والتوافق الحركي والنغمي، والذي من شأنه أن يولد حركة منتظمة يوفرها الإيقاع للغة التي يتخللها.»[2]. فالإيقاع بهذه المفاهيم يعتبر وسيلة تعبيرية يتخذها الشاعر بغية إيصال تجربته وحالته، وذلك من خلال الأصوات والحركات، لذا لجأ مفدي زكريا لمثل هذا التعبير الذي لم ينحصر في الجانب الصوتي فقط، بل تعداه إلى الجانب الدلالي الذي خلق جوا موسيقيا مشحونا بدلالات تعكس في معظمه حالته النفسية، لأنّ الغرض وراء هذا الاستخدام نقل التجربة الإنسانية إلى مصاف التلقي، وعلى هذا الأساس يمكننا القول إنّ العناصر التي حقّقت شعرية الإيقاع في القصيدة تتمثل في:

- الوزن.
- القافية.
- التكرار.

أ- الـــــوزن:

إنّ حضور الوزن في القصيدة يعمل على تحقيق إيقاعيتها وموسيقاها التي تقوم عليها أساسا في الشعر الحر ويقوم على وحدة التفعيلة، وهذا الوزن بقدر ما يحمل صورة إيقاعية تضفي على القصيدة انسجاما صوتيا، فإنّه لا يخلو من كونه حاملا لشحنات دلالية فما دلالة الوزن عند مفدي في الذبيح الصّاعد ؟

---

[1]-عبد الرحمن بن حمد القعود، في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، ع ،4المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، 1997، ص16.

[2]- محمد حرير، البنية الإيقاعية وجمالياتها في القرآن، مجلّة التراث العربي، ع 99 ، 100،دمشق، 2000م، ص31.

إنّ الوزن الشّعري عند مفدي ينحصر في توظيفه لبحر شعري هو بحر الخفيف الذي ميّز القصيدة، لذلك« يعدّ البحر الشعري الخصيصة الأساسية لموسيقى الشّعر، إذ هو معيار يتم وفقه توظيف مجموعة من الكلمات ذات الإيحاء الشعري، وهو المعيار الأساسي الذي يساعد الباحث في الحكم على الألفاظ بالقبول أو عدمه، وهذا يعني أنّ عمل الشاعر يتضاعف عندما يضع مادته للبحر الشعري، ذلك لأنّ الكلمة الشعرية لكي تكتسب هذه الصفة عليها أن تسهم بقدر أو بأخر في تأسيس موسيقى هذا البحر.»[1]. ولمّا كان البحر مكوّنا من مكوّنات الوزن وله أهمية في اكتشاف خبايا الموسيقى الشعرية، لجأ مفدي لمثل هذا. وهو ما تحاول قصيدته الوصول إليه والتي جاءت مفعمة بالمواقف الشّعورية والرّؤى النفسية المتباينة، وفيما يخصّ حضور هذا البحر فإنّنا نلمحه في هذين البيتين مع كتابتهما عروضيا وتقطيعهما، يقول:

قام يختال كالمسيح وئيــدا يتهادى نشوانَ، يتلو النّشيد

قامَ يختَا	لُ كَلمَسي	ح وَئيدَا	يَتَهَادَى	نَشْوَانَ يَتْ	لُنْنَشيدَا
0/0//0/	0//0//	0/0///	0/0///	0//0/0/	0/0//0/
فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فعلاتن	مستفعلن	فاعلاتن

باسمَ الثّغر كالملائك أو كالطّ فل، يستقبل الصّباح الجديدا

بَاسمَ ثْثَغْ	ر كَلْمَلَا	ئك أَوْ كَطْ	طفْل يستقْ	بلُ صْصَبا	حَ لْجَديدَا
0/0//0/	0//0//	0/0///	0/0//0/	0//0//	0/0//0/
فاعلاتن	متفعلن	فعلاتن	فاعلاتن	متفعلن	فاعلاتن

[1]– حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص10.

وبحر الخفيف من الأبحر ثلاثية التفاعيل وتفعيلاته (فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ ** فَاْعِلاتُنْ مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُنْ) ويستعمل تاما ومجزوءً حيث نلاحظ في هذا المقطع أنّ معظم التفعيلات طرأ عليها تغيير نتيجة خضوعها لزحاف وعلة، ويظهر هذا بتحوّل فاعلاتن إلى فعلاتن ومُسْتَفْعِلُن إلى مُتَفْعِلُن.

ومن خلال ما تقدّم نستطيع القول إنّ مثل هذه الأوزان تلعب دورا رياديا على مستوى القصيدة وذلك لخلقها جوّا موسيقيا أفضى إلى تناغم إيقاعي خلق انسجاما صوتيا، بالإضافة إلى الدلالة التي حملتها هذه الأوزان والتي جاءت في معظمها دالة على الحذف، هذا الأخير الذي خدم الشاعر على مستوى تجربته النفسية.

ب- القافيـــــة:

تعدّ القافية ركنا مهمّا من أركان الشّعر العربي، لأنّها تؤدّي وظيفة الربط بين الأبيات أو الأسطر في الشعر العمودي، وبين الأسطر في الشعر الحر، حيث لازمت القافية الشعر العربي على مرّ العصور، و كانت جزءا من الهندسة الصوتية للقصيدة العربية، حتى وإن استغنى عنها أحيانا الشعر المعاصر إلاّ أنّها تسهم في بناء الدلالة الداخلية للقصيدة، وإذا كانت القافية تمثّل نسقا خاصا من الأصوات تتردّد وتتكرّر في نهاية الأبيات أو الأسطر فإنّ هذا التكرار يعدّ ركنا مهما للإيقاع في الشعر ومولّدا لدلالات إيحائية تعمّق الإحساس بهذا الشعر لأنّها-أي القافية- واحدة من الخصائص التي تحقّق شعرية الإيقاع بصفة عامة وتعمل على اكتشاف دلالاته الحسية، وما يزيدها وقعا وصدى أنّها تتشكّل من «عدّة أصوات تتكرّر في أواخر الأسطر أو الأبيات من القصيدة، وتكرّرها هذا يكون جزءا هاما من الموسيقى الشعرية، فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقّع السامع تردّدها، ويستمتع بمثل هذا التردّد الذي يطرق الآذان في فترات زمنية منتظمة، وبعد عدد معيّن من مقاطع ذات نظام خاص يسمّى الوزن.» [1]

[1] – إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر،مكتبة الأنجلو المصرية،القاهرة،ط، 1997، ص4.

أمّا عن نمط القافية ونوعها عند مفدي زكريا في القصيدة نجد: القافية المتراسلة وهي نوع من القوافي التي تتم« وفق نظام (أأأأ..) حيث يتواتر التماثل صوتا وصيغة في أغلب الأحيان في نفس المقطع.» [1]

أمّا بناء القافية والرّوي فإنّنا نجد الروي "الدال المشبعة بألف المد" على أنّه مفتاح ليفتح الأبواب المغلفة خاصة وهو يتحرك بالفتح المشبع ليكون بمثابة الجرس الذي يقرع آذان المستدمر ويكسر جدار الصمت المخيّم على العدو الفرنسي لعدم سماعه صوت الشعب الجزائري في المحافل الدولية المطالب بحريته على المستويين السياسي والعسكري.

كما تحمل القصيدة رسالة ضمنية أساسها اختراق جدران آذان العدو والنفوذ إلى قلبه وبقوة ضربات حرف الروي "الدال" المطبقة الذي ينحبسُ معه الصوت حين نطقه ساكنا ليسكت كلّ آليات المستدمر، وهو يتردّد خلال النص ويتناسخ داخل البنية النّصية، ويتكرّر بنسب عالية داخل مساحات الأبيات لتستجيب لنداء الرّوي، فقد كان الروي– الدال– بمثابة أحمد زبانا و"الدال" المتكرّرة داخل البنية النّصية بمثابة المواطنين المستجيبين لنداء الشهيد زبانا وهو فضاء التحرّر. يقول:

وامتطى مذبح البطولة معْ راجاً، و وافى السماءَ يرجو المزيدا

وتعالى، مثل المؤذّن، يتلو.. كلمات الهُدى، و يدعو الرّقـــودا

صَرْخة، ترجف العوالم منها ونداءٌ مضى يهُـــزّ الوجــودا:

اشنقُوني، فلستُ أخشى حبالاً واصلُبوني فلستُ أخشـــى حديدَا[2]

جاء هذا المقطع ليفسح المجال أمام الذات المتكلّمة للتعبير عن مشاعرها النفسية الداخلية، لذلك اختار حرف "الدال المشبعة بألف المد" مثل:" المزيدا، الرّقـــودا، الوجــودا

[1]–حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، ص7.

[1]– مفدي زكرياء، اللهب المقدس،ص 10.

حديدَا،.. " المحملة بطاقة وشحنة يحتاج إلى إفراغ ما بداخلها وذلك بغية التنفيس عمّا يجول بداخله من أنّات.

هكذا شكّلت القافية جانبا من جوانب الإيقاع بدلالتها التي تعكس ذاتية الشاعر بحضورها القوي، الذي أضفى ترابطا بين مكوّنات النّص الشعري، سواء كان صوتيا أو دلاليا

ج- التكـــــرار:

يمثل التكرار ظاهرة من الظواهر الفنية التي عمد الشاعر على إيرادها ضمن قصائده لتكون صدى وتعبيرا عن مشاعره، نظرا لوجود فكرة أو قضية أرهقت كاهله لأنّ « التكرار في حقيقته، إلحاح على جهة هامة في العبارة يعنى بها الشاعر أكثر من عنايته بسواها. وهذا هو القانون الأول البسيط الذي نلمسه كامنا في كلّ تكرار يخطر على البال. فالتكرار يسلّط الضوء على نقطة حساسة في العبارة، ويكشف عن اهتمام المتكلم بها، وهو بهذا المعنى ذو دلالة نفسية قيّمة تفيد النقد الأدبي الذي يدرس الأثر ويحلّل نفسية كاتبه.»[1] كما يعدّ من أهم الخصائص الفنية التي تحقّق للنص الشعري شعريته باعتباره ظاهرة أسلوبية لها بناؤها ومعماريتها الخاصة بها، تسهم في تشكيل إيقاع موسيقي ورنّة إيقاعية متساوية تستطيع أن تسهم في تجسيد رؤية الشاعر، وأن تعبّر عن موقفه في إلهامه على الفكرة التي يريد إيصالها إلى المتلقي.»[2].

ونظرا لأهمية التكرار وحضوره القوي في الشّعر المعاصر، نجد قصيدتنا تزخر بهذه التثنية لأنّها مولّدة لشحنات عاطفية، وناقلة لتجربة إنسانية، أثرت جوّ القصيدة داخليا وخارجيا صوتيا ودلاليا بدلالات متفاوتة التعبير، ولذا كان التكرار يعكس حاجة ملحّة يحاول الشّاعر إيصالها نجده في القصيدة بكثرة وبأنماط مختلفة مثل:

1- التكرار الصوتي.

2 - التكرار اللفظي.

1 محمود درويش، الأعمال الجديدة، ص522.

2 نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، د.ط، بيروت،لبنان، ص276.

3- تكرار الوحدات الصوتية المتساوية.

1- التكـــرار الصوتي:

يتحقّق هذا النوع من التكرار بهيمنة بعض الحروف في بنية القصيدة، وفيما يخصّ هذا النوع على مستوى "الذبيح الصّاعد" نجد له حضورا مع الحروف كالدال، والتاء والنون وغيرها التي تحمل دلالة، إذ يقول:

واقض يا موتُ فيَّ ما أنت قاضٍ أنا راضٍ إنْ عاشَ شعبي سعيدَا

أنا إنْ متُّ، فالجزائر تحيـا، حـرّة، مستقلة، لن تبيدَا

قولةٌ ردَّد الزمان صـــداها قدُسِياً، فأحسنَ التّرديدَا

احفظوها، زكيــةً كالمثاني وانقُلوها، للجيل، ذكراً مجيدَا

إنّ الحرف المكرّر والمسيطر على هذا المقطع هو حرف "الدال" الذي تكرّر كثيرا والذي اتخذ في كلّ مرة دلالة. وعلى الرغم من كونه من الحروف غير المفخمة، إلا أنّه جاء حاملا لشحنة إيقاعية حاول الشاعر به رفع صوته إلى الآخرين.

كم أتينا من الخوارق فيها وبهرنا، بالمعجزات الوجودا

واندفعنا مثلَ الكواسر نرتادُ المنايا، ونلتقي البَارُودا

من جبالٍ رهيبة، شامخَات، قد رفعنا عن ذُراها البُنودَا

وشعاب، ممنَّعات براها مُبدعُ الكون، للوغى أُخدودا

نلاحظ أن حرف "التاء" جاء مناسبا للحالة التي يريد الشاعر بذلها خاصة إذا ربطناها بالحياة والموت التي تعتبر البؤرة الدلالية، والذي صعّد من هذه الحالة حضور صوت "النون" الذي شاركه العملية، والذي يوحي ويعبّر بدقة عن تجربة الشاعر الشعورية التي تنشد التحدّي والتضحية والأمل.

جاء التكرار في هذا المقطع ممثلا بحرف "التاء" الذي أضفى إيقاعا صوتيا ودلاليا يظهر الإيقاع الصوتي عندما ارتبط بحرف النون مثل: " أتينا، نرتاد، ممنّعات، نلتقي..."

2 – التكـــرار اللفظي:

هو عبارة عن تكرار كلمة سواء كانت فعلا أم اسما أم صيغة من الصيغ اللغوية على مستوى القصيدة أو مقاطعها، وهذا النوع موجود في "الذّبيح" الذي عبّر به عن رؤى مختلفة حتى وإن كان الفعل أو الاسم نفسه، والغرض من هذا التوظيف تحقيق مستويين مستوى صوتي ومستوى دلالي، وهذين المستويين يشكلان ما يسمّى بالتوازن الذي يمثّل «في الأساس اتفاق الأصوات واختلاف الدلالة.»[1] وممّا نجده من ذلك:

– تكـــرار اسم الفاعل:

إنّ هذا النوع من التكرار في القصيدة مثّله تكرار اسم الفاعل الذي يصدح من التجربة التي كان فيها الشهيد أحمد زبانا، فهي لحظة يشعر وكأنّ كلّ لحظات السعادة الجميلة قد هيّئت له، كيف لا وهو يمتطي سلّم المجد والخلود، ولا شك أنّ هذا التكرار يعمّق دلالة الاستمرارية (باسم، شامخا، رافعا، رافلا، حالما، المؤذّن، قاض، راض، مستقلة) ، فكلّ صفة يحملها كلّ اسم من أسماء الفاعلين، تحمل معنى الجلد، وقوة القلب، و اليقين بالغد الأفضل و هي معان لا تفارق كلّ من يحمل إيمانا بثقل إيمان زبانا، وهي بلا شك تحمل كلّ معاني الاستهزاء بالخصم؛ الذي حمل معاني العذاب والإذلال مستعملين في ذلك كلّ الطرق، وغير مدخّرين لأيّ وسيلة، إلاّ أنّ الطرف المقابل واجههم بصلابة وصبر لأنّ موقفه يستمده من قدسية رسالته، وإيمانه العميق بانتصار قضية شعبه العادلة.

2– تكـرار الوحدات الصوتية المتساوية:

هو عبارة عن تكرار بعض الكلمات التي تكون متساوية صوتيا وأحيانا دلاليا بغية تشكيل حيّز إيقاعي متناغم و« يمنح النص سلّما من قواعد البناء الإيقاعي المتجدّد على

[1]– محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر، أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2001م، ص1.

الدوام بحسب النصوص والذوات الكاتبة وتاريخ الكتابة، وفيه يتحقّق الاسترسال والتوقف طول الوحدة وقصرها، اتصال الإيقاعات وانفصالها، وللتفاعلات حركية معلنة.»[1] حيث نجد هذا النوع من التكرار حاضرا في "الذبيح الصّاعد" الذي جاء مقسّما بين الفعلية والاسمية كما هو مبيّن في الجدول:

الوحدات الصوتية الاسمية	الوحدات الصوتية الفعلية
(وئيـدًا، نشيـدًا) (طريـداً، شريـدا)	(اصعَقـي، ابلعـي) (أربِطـي، أوثقـي)
(زنـودًا، أُملـودا) (مشيـدًا ، رغيـدًا)	(استريحـوا، اطمئنـوا) (داهمتـه، غازلتـه)

إنّ الوحدات الصوتية التي انقسمت بين الفعلية والاسمية مثلت بنية نصية، كما خلقت جوا إيقاعيا بتكراره بعض الحروف التي شكلت سجعا من خلال أواخر الكلمات والذي كان الغرض منه لفت الانتباه إلى حالة معينة، خصّها بعبارات لها وقعها وأثرها على المتلقي وليس الإيقاع وحده من يجذب المتلقي لهذه العملية بل الدلالة أيضا من شأنها أن تقرّب الصورة وتجليها لذلك يمكن القول إن البنية الصوتية خدمت البنية الدلالية في معظم جوانبها وعملت على تحقيق شعرية الإيقاع الذي يمثل «ظاهرة صوتية شمولية لا تتحدّد مطلقا بالأصوات بشكلها المجرّد فقط بل تشمل كلّ ما يحيط بها وما يحيل عليها من عناصر مكملة.» [2].

[1]- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3،ص156.

2 – محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ص47.

كما تحدّد هذه العناصر الدلالة التي تبقى مفتوحة غير محدّدة بمعنى نهائي، وهذا ما تسعى القصيدة المعاصرة إلى تحقيقه لأنّها «لا تكتفي بأن نقول فقط، أو أن تعبّر فقط، أو أن تصوّر فقط، وإنما تسعى إلى توظيف ذلك كله لتجعل منه احتمالا نصوصيا لعالم جديد ليس انعكاسا لأيّ عالم قائم سواء كان في الخارج أو في الداخل.»[1].

والإيقاع الممثّل بهذا التكرار لا ينحصر في الجانب الصوتي فقط بل يتجلّى أيضا في الجانب الدلالي الذي رفع به الشّاعر تجربة إنسانية حيّة. ومن خلال ما تقدّم من توظيف لتقنية التكرار على مستوى القصيدة يمكن القول:

- يبيّن التكرار مدى سيطرة فكرة معيّنة على الشاعر (الموت ≠ الحياة) كما يظهر حالته الشعورية، كما يعدّ التكرار بنية أسلوبية تكشف عن خصائص اللغة التي استخدمها الشاعر والتي تضفي على القصيدة جمالية يتحقّق بها للنص الشّعري شعريته.

ـ يعتبر التكرار بأنواعه من الأدوات الرابطة التي تضمن للقصيدة اتساقها وانسجامها ويضفي عليها إيقاعا بفضل تناسق حروفه.

ـ يشكّل التكرار بعدا فنيا، حيث يسمح من اكتشاف رؤى الشاعر وتجربته النفسية.

ـ تصبّ كل هذه التكرارات التي وظّفها مفدي في حقل واحد له علاقة وطيدة ومباشرة بالموت والحياة وذلك من خلال الألفاظ التي تحيل على كلّ حقل ولكن في النهاية تصعد كفة الحياة على الموت ويهزم هذا الأخير.

ـ قام الإيقاع في القصيدة بترجمة التجربة التي أراد الشاعر إيصالها، وذلك باستعماله للمحسّنات الإيقاعية الواردة في النّص من وزن، قافية، وتكرار، والموسيقى عند مفدي حاضرة بقوة أغنت التجربة وساهمت في تجديدها، لهذا أضحى الإيقاع عنده مظهرا من مظاهر التجربة الشّعرية والشعورية معا، فكانت هذه العناصر الإجرائية سببا في توليد القيمة الجمالية للذبيح الصّاعد.

1 عبد الله محمد الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، ص58.

الملحـــق

قصيدة (الذبيح الصاعد) للشاعر مفدي زكريا قالها في غمرة لهيب الثورة الجزائرية بتاريخ **18** جوان **1956م** بالسجن الرهيب بربروس، يصوّر فيها أول حكم بالإعدام عن طريق المقصلة للشهيد (أحمد زبانا) – رحمه الله –

قام يختال كالمسيح وئيدا يتهادى نشوانَ، يتلو النشيدا
باسمَ الثغر، كالملائك، أو كالط فل، يستقبل الصباح الجديدا
شامخاً أنفه، جلالاً و تيهاً رافعاً رأسَه، يناجي الخلودا
رافلاً في خلاخل، زغردت تم لأ من لحنها الفضاء البعيدا!
حالماً، كالكليم، كلّمه المج د، فشد الحبال يبغي الصعودا
وامتطى مذبح البطولة مع راجاً، و وافى السماءَ يرجو المزيدا
وتعالى، مثل المؤذن، يتلو... كلمات الهدى، و يدعو الرقودا
صرخة، ترجف العوالم منها و نداءٌ مضى يهز الوجودا:
اشنقوني، فلست أخشى حبالا و اصلبوني فلست أخشى حديدا
و امتثل سافراً محياك جلاّ دي، و لا تلتثم، فلستُ حقودا
واقض يا موت فيّ ما أنت قاضٍ أنا راضٍ إن عاش شعبي سعيدا
أنا إن مت، فالجزائر تحيا، حرة، مستقلة، لن تبيدا
قولةٌ ردَّد الزمان صداها قدُسِياً، فأحسنَ الترديدا
احفظوها، زكيةً كالمثاني و انقُلوها، للجيل، ذكراً مجيدا
و أقيموا، من شرعها صلواتٍ، طيباتٍ، ولقنوها الوليدا
زعموا قتلَه...وما صلبوه، ليس في الخالدين، عيسى الوحيدا!
لفَّه جبرئيلُ تحت جناحيه إلى المنتهى، رضياً شهيدا
و سرى في فم الزمان "زَبَانا"... مثلاً، في فم الزمان شرودا
يا"زبانا"، أبلغ رفاقَك عنا في السماوات، قد حفِظنا العهودا
و ارو عن ثورة الجزائر، للأفلاك، و الكائنات، ذكراً مجيدا
ثورةٌ، لم تك لبغي، و ظلم في بلاد، ثارت تفُكُّ القيودا
ثورةٌ، تملأ العوالمَ رعباً و جهادٌ، يذرو الطغاةَ حصيدا

كم أتينا من الخوارق فيها و بهرنا، بالمعجزات الوجودا
واندفعنا مثلَ الكواسر نرتادُ المنايا، ونلتقي البارودا
من جبالٍ رهيبة، شامخات، قد رفعنا عن ذُراها البنودا
وشعاب، ممنَّعات براها مُبدعُ الكون، للوغى أُخدودا
من كهولٍ، يقودها الموت للن جيها، وتحمي لواءها الموعودا
وشبابٍ، مثل النسورِ، تَرامى لا يبالي بروحه، أن يجودا
وشيوخٍ، محنَّكين، كرام مُلِّئت حكمةً ورأياً سديدا
وصبايا مخدَّراتٍ تبارى كاللَّبوءات، تستفز الجنودا
شاركتْ في الجهاد آدمَ حوا هُ ومدّت معاصما وزنودا
أعملت في الجراح، أنملَها اللّدنَ وفي الحرب غُصنَها الأُملودا
فمضى الشعب، بالجماجم يبني أمةً حرة، وعزاً وطيدا
من دماءٍ، زكية، صبَّها الأحرارُ في مصْرَفِ البقاء رصيدا
و نظامٍ تخطُّه ((ثورة التحرير)) كالوحي، مستقيماً رشيدا
و إذا الشعب داهمته الرزايا، هبَّ مستصرخاً، و عاف الركودا
و إذا الشعب غازلته الأماني، هام في نيْلها، يدُكُّ السدودا
دولة الظلم للزوال، إذا ما أصبح الحرّ للطَّغامِ مَسودا!
ليس في الأرض سادة و عبيد كيف نرضى بأن نعيش عبيدا؟!
أمن العدل، صاحب الدار يشقى و دخيل بها، يعيش سعيدا؟!
أمن العدل، صاحبَ الدار يَعرى، و غريبٌ يحتلُّ قصراً مشيدا؟
و يجوعُ ابنها، فيعْدمُ قوتاً و ينالُ الدخيل عيشاً رغيداً؟؟
و يبيح المستعمرون حماها و يظل ابنُها، طريداً شريدا؟؟
يا ضَلال المستضعَفين، إذا هم ألفوا الذل، و استطابوا القعودا!!
ليس في الأرض، بقعة لذليل لعنته السما، فعاش طريدا...
يا سماء، اصعَقي الجبانَ،و يا أرض ابلعي، القانع، الخنوعَ، البليدا
يا فرنسا، كفى خداعا فإنّا يا فرنسا، لقد مللنا الوعودا

صرخ الشعب منذراً، فتصا مَمْتِ، و أبديت جَفوة و صدودا
سكت الناطقون، و انطلق الرشاش، يلقي إليكِ قولاً مفيدا:
نحن ثرنا، فلات حين رجوعٍ أو ننالَ استقلالَنا المنشودا
يا فرنسا امطري حديداً و نارا و املئي الأرض والسماء جنودا
و اضرميها عرْض البلاد شعاليلَ، فتغدو لها الضعاف وقودا
و استشيطي على العروبة غيظاً و املئي الشرق و الهلال وعيدا
سوف لا يعدَمُ الهلال صلاحَ الدين فاستصرِخي الصليب الحقودا
و احشُري في غياهب السجن شعبا سِيمَ خسفاً، فعاد شعباً عنيدا
و اجعلي "بربروس" مثوى الضحايا إن في بربروس مجداً تليدا!!
و اربِطي، في خياشم الفلك الدوَّار حبلاً، وأوثقي منه جيدا
عطلى سنة الاله كما عطلتِ من قبلُ "هوشمينَ"[1] المريدا...
إن من يُهمل الدروس، وينسى ضرباتِ الزمان، لن يستفيدا...
نسيَت درسَها فرنسا، فلقنَّا فرنسا بالحرب، درساً جديداً!
و جعلنا لجندها "دار لقمَانَ" قبوراً، ملءَ الثرى و لحودا!
يا "زبانا" و يا رفاق "زبانا" عشتمُ كالوجود، دهراً مديدا
كلّ من في البلاد أضحى "زبانا" و تمنى بأن يموت "شهيدا"!!
أنتم يا رفاقُ، قربانُ شعب كنتم البعثَ فيه و التجديدا!!
فاقبلوها ابتهالةً، صنع الرشـ اشُ أوزانهَا، فصارت قصيدا!!
استريحوا إلى جوارِ كريمٍ و اطمئنوا، فإنّنا لن نحيدا!!

نخلص ممّا تقدّم إلى أنّ الشّعرية عبارة عن نظام يحاول البحث عن الخصائص والقوانين التي تكشف عن آليات الإبداع الفنّي للعمل الأدبي، وهذا ما حاولنا تطبيقه على قصيدة مفدي زكريا الموسومة بـ "الذبيح الصّاعد"، محاولين اكتشاف العناصر الجمالية والفنية التي أكسبتها طابع الانفتاح والتعدّد الدلالي، وذلك انطلاقا ممّا تمّ تقديمه من عناصر جاءت ممثّلة بمفاهيم الشّعرية وأصولها سواء تعلّق الأمر بالنقّاد القدامى أو النقّاد المحدثين، التي مثّلت رؤاهم رؤية في عالم الأدب، حيث توصّلنا إلى نقطة مفادها أنّ جلّ الشعريات المتطرّق إليها ذات طابع متباين ومختلف، ولكن هذه النتيجة تُحسب لهؤلاء النقاد التي أسهمت رؤاهم في جعل الشّعرية منفتحة غير محدّدة بقانون وعليه فالنتائج المتوصّل إليها. إن الشعرية تأسّست على يد أرسطو وكانت في معظمها تمثّل قوانين وقواعد موضوعية علمية أساسها المحاكاة التي ساهمت في تحقيق العنصر الجمالي للنّص الأدبي، كما لم تعد الشعرية العربية محصورة و مقيّدة بنظام ثابت ومحدّد بل تجاوزته وأصبحت زئبقية، وذلك بفضل القراءات الحداثية والمعاصرة التي أضفت لمسة جمالية على النص الأدبي، وإن كانت في بداياتها عبارة عن إرهاصات مثّل لها النقّاد القدامى حيث كانت جزئية تركّز على عنصر دون آخر، ولكن على الرغم من جزئيتها كانت وسيلة لبناء نظرية كلية لامس القرطاجني مفهومها كونه لم يحصرها في الوزن والقافية وإنّما ربطها بالمحاكاة والتخييل والإغراب، إضافة إلى جهود عبد القاهر الجرجاني الذي مثّل للشعرية بمفهوم النظم إذ حاول وضع قوانين تحقق للأدب أدبيته، وذلك عندما اعتبر النّص بنية نصية متماسكة، وهذا يعني أنّ العناصر التي خصّ بها نظرية النظم يشترط أن تكون حاضرة أثناء عملية التأليف حتى يتسنّى للشعرية أن تتّخذ مسارها ضمن الدراسات النقدية، وهذا ما جعلها تتّسم بالطابع الكلي حيث جعل "النظم" متّصلا بكل ضروب الكلام غير مقتصر على جنس الشّعر أي أنّه أراد تحقيق ما يسمّى بأدبية الأدب.

أمّا من الناحية الحداثية نجد للشّعرية حضورا وصدى بالغ الأثر من خلال الأفكار والرؤى التي تزعّمها النقّاد الغربيون والنقّاد العرب، أوّل ما يلاحظ على الشّعرية الغربية أنّها

امتازت بالضبط والتحديد، حيث ربط ياكبسون مفهومه للشعرية بالنموذج الاتصالي الذي يستلزم بالضرورة حضور الوظائف اللّغوية حتى يتمكّن المتلقي من إكمال مشواره التواصلي، والذي زاد شعريته ضبطا الوظيفة الشعرية التي بفضلها يتحقّق للنّص الشعري شعريته، بينما يرى تدوروف أنّ تحديد الشّعرية بالشّعر لا يكفي لأنّه يحدّ من فاعلية الأدب، كما لم يكتف بالحديث عن المميّزات التي يتّسم بها كل جنس، وإنّما ذهب إلى أبعد من ذلك عندما بحث في الخصائص العامة للأدب ونظام اللّغة، وإلى جانب ذلك تمتاز شعرية جان كوهن بفضيلة التحديد والضبط تحديدا بمصطلح "الانزياح" الذي يعتبر قطب الرّحى كما يظهر هذا التحديد في استخدام اللّغة استخداما شعريا يتماشى مع النظام الشّعري، و هذا ما جعله يختلف مع ياكبسون وتدوروف اللّذين يؤسسان لعلم الأدب، بينما جان كوهن كان همّه منصبّا وراء تحقيق ما يسمّى بعلم الشعر.

وما يلاحظ عن مفهوم الشعرية عند النقاد العرب أنّه مازال يكتنفه بعض الغموض، ولكن هذا لا يعني أنّهم لم يتركوا أثرا على مستوى الدراسات الأدبية والنقدية، وهذا ما نلمحه مع كمال أبي ديب التي تنشد شعريته الكلية والانفتاح كونه لم يحصرها في نطاق الشّعر بل عمّمها على الخطاب الأدبي بصفة عامة مثله مثل ياكبسون تدوروف، أمّا جمال الدين بن الشيخ فرؤيته تلامس ما جاء به جان كوهن كونه أراد تحقيق ما يسمّى بعلم الشعر، عندما أراد الكشف عن مكامن الجمال والإبداع التي يتّسم بها الشّعر القديم.

أما فيما يخصّ الجانب التطبيقي وبالضبط قصيدة "الذبيح الصّاعد" موضوع دراستنا، ما نستطيع قوله إنّها استقطبت معظم الرؤى والمفاهيم التي تطرّق إليها النقاد القدامى والمحدثين كالصّورة التي قال بها جان كوهن، وكمال أبو ديب، وجمال الدين بن الشيخ التي اعتبروها وسيلة فنيّة لنقل المشاعر والتجارب الإنسانية، والتي بدورها أسهمت في بلورة مكامن الإبداع والجمال على مستوى القصيدة حيث:

– شكّل العنوان مساحة هامة على مستوى القصيدة الذي استخدمه كعلامة سيميائية نقل به تجربة إنسانية مليئة بالتحديات والصراع لاسيما بعد وروده جملة مركبة.

– تمثّل الصور الشعرية عصب النّص الشعري بانفتاحها على رؤى وأنماط يصعب القبض عليها لأنّها تعمل على إعادة التوازن النفسي للذات الشاعرة.

– استطاعت الصورة في القصيدة من الإجابة عن مختلف التساؤلات التي تتبادر إلى الذهن وذلك بمنح النّص الشعري ديناميته وتناسقه.

– كانت الصورة في القصيدة وسيلة من الوسائل الهامة التي وجد فيها ممدي متنفَّسه.

– أغنت الصورة الشعرية عند مفدي زكريا التجربة الإنسانية بشتّى الدلالات حيث ضاعفت من قيمتها ورؤيتها وهذا ما لمحناه في الأنماط والأنواع المتفرّعة عن الصورة الكلية حيث، نقلت الصور الفنية المختلفة تفاعلاً حيويا مكّنت المتلقي من مشاركته عملية التّأويل وذلك بغية الوصول إلى الهدف الكلّي المتمثّل في التعبير عن الانفعال والشعور والإحساس الذي ينتاب الشّاعر ساعة الإبداع.

– لعبت الصورة التشبيهية دورا تجميليا ودلاليا، يظهر الدور الجمالي في استعارته لبعض الصفات التي استطاع بها التمثيل لحالته النفسية، بينما جاء الجانب الدلالي ليعزّز ويقوي ويبيّن القضية التي يعيشها.

–جاءت الصورة الرمزية لتمثّل جانبا من جوانب الذّات المتكلمة حيث أسهم هذا التوظيف في تعميق الدلالة، فالرمز استخدمه للتعبير عن حالة شعورية وموقف معيّن تجاه الموت والحياة بصفة عامة.

وإذا حقّقت معظم هذه العناصر للقصيدة جانبا من جوانب جماليتها فإنّ للإيقاع حضورا قويا لا يمكن تجاوزه بأيّ حال لأنّه يمثّل جزءا هاما من أجزاء القصيدة وعنصرا من العناصر الهامة المشكّل للنّص الشعري شعريته وفاعلا حيويا لبناء هندستها، لذلك لا يتحقّق الإيقاع في القصيدة على أساس الظاهرة المفردة بل عناصره مفتوحة نستشفها في العمل ذاته، وما يلاحظ على الإيقاع أيضا أنّه جاء في معظمه مرتبطا أشدّ الارتباط بالدلالة النفسية الداخلية الخاصة بالشّاعر وهذا ما لمسناه في هذه العناصر حيث:

– جاءت حركات الوزن عاكسة للحالة الاضطرابية التي عاشها الشاعر بدليل توظيفه بحر الخفيف الذي خلقا جوّا موسيقيا مفعما بالحيوية والجمالية حقّق بهما الشاعر ذاته.

– كانت القافية السند الذي ساعد الشاعر على تجاوز الحالة النفسية التي مر بها بدليل الأنواع المتعددة التي خضعت لها القصيدة، منها الوظيفة الصوتية والوظيفة الدلالية، فالصوتية مثّلتها تضافر الأصوات والحروف التي خلقت جوّا موسيقيا يبعث على الأمل والتفاؤل، بينما الدلالية تظهر في إفساحها المجال للشاعر بالتعبير عن خلجات نفسية كامنة في الذات الداخلية.

– يبقى "التكرار" العنصر المهيمن على مستوى شعرية الإيقاع حيث أخذ حيّزا واسعا اتّخذه الشاعر وسيلة للتعبير عن حالاته النفسية، والتي تصبّ كلّها في معين واحد تجمعها فكرة عامة مفادها التأكيد على قضية بعينها وهذا ما تجسّد على مستوى الذّبيح الصّاعد.

1- القرآن الكريم برواية ورش.

2- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط، 1997.

3- ابن قتيبة محمد عبد الله بن مسلم،الشعر والشعراء، دار صادر،بيروت،د.ط، 1902.

4- أبو الحسن حازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، د.ط، 1966م.

5- أبو الوليد بن رشد، تلخيص كتاب أرسطو طاليس في الشعر، ضمن " فن الشعر .

6- أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، دلائل الإعجاز،قراءة وتعليق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1992.

7- أبوعلي حسين بن عبد الله بن سينا البخاري،الشفاء،ضمن كتاب"فن الشعر" لأرسطو.

8- أبو فرح قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق و تعليق: عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت.لبنان، د.ط، د.ت.

9- أبو محمد عبد الله بن سعيد بن سنان الخفاجي الحلبي، سر الفصاحة، اعتنى به وخرج شعره وعمل فهارسه : داود عطاشة الشوابكة، دار الفكر، عمان، ط1، 2006 م.

10- أبو نصر الفارابي، الحروف، تحقيق وتقديم وتعليق: محسن مهدي، دار المشرق، لبنان، بيروت، ط2، 1990.

11- احمد الجوة، بحوث في الشعريات، مفاهيم واتجاهات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، د،ط 2004م.

12- الأخضر جمعي، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د، ط، 1999.

13- بشير تاوريرت، الشعرية والحداثة بين أفق النقد الأدبي و أفق النظرية الشعرية، دار رسلان للطباعة و النشر و التوزيع، سوريا، ط1، 2008م.

14- بن قويدر مختار، التناص في الشعر لمفدي زكريا.

15- تدوروف، الشعرية، ترجمة: شكري المبخوت و رجاء بن سلامة، مطبعة سبو، المغرب، د.ط، د.ت .

16- جابر عصفور، النقد الأدبي،– مفهوم الشعر–، دراسة في التراث النقدي، دار الكتاب العصري، القاهرة، ط1،2003م.

17- جان كوهن، بنية اللغة الشعرية، ترجمة:محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1،1986م

18- جمال الدين بن الشيخ، الشعرية العربية، تتقدّمه مقالة حول خطاب نقدي ترجمة : مبارك حنون، محمد الولي، محمد أوراغ دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 2008 م.

19- جميل الحمداوي، السيميوطيقا و العنونة، مجلة عالم الفكر، ع3، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25،1997 .

20- حامد صالح الربيعي، القراءة الناقدة في ضوء نظرية النظم، سلسلة بحوث اللغة العربية و آدابها، مركز بحوث اللغة العربية و آدابها، مكة المكرمة،1417م.

21- حسن الغرفي، حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر.

22- خليل الموسى، جماليات الشعرية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2008.

23- خيرة حمر العين، جدل الحداثة في نقد الشعر العربي.

24- ديفيد بشبدر، نظرية الأدب المعاصر و قراءة الشعر، تر: عبد المقصود عبد الكريم، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 2005.

25- رومان ياكبسون، قضايا الشعرية، ترجمة: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر،المغرب، ط1، 1988م.

26- سعيد حسن بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة بين البنية والدلالة، مكتبة الآداب، القاهرة، د.ط،2005 م.

27- شكري عبد العزيز ماضي، في نظرية الأدب، دار الحداثة للطباعة والشر والتوزيع، لبنان، بيروت، د.ط.

28- صالح بلعيد، نظرية النظم، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع،الجزائر،د ط، 2005م.

29- صبحي الجيشاني، الصورة الشعرية، دار الفكر، سورية، ط1996.4.

30- عبد الرحمن بن حمد القعود، في الإبداع والتلقي الشعر بخاصة، مجلة عالم الفكر، ع4، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، المجلد 25، 1997.

31- عبد الرحمن نصرت، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث،مكتبة الأقصى، الأردن، ط2، 1982.

32- عبد الرحيم وهابي، القراءة العربية لكتاب فن الشعر لأرسطو طاليس، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، إربد ط1، 2011.
33- عبد العزيز عتيق، علم البيان، دار النهضة، ط1، 1985م.
34- عبد الله الغذامي، تشريح النص، مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة.
35- عبد الملك مرتاض، بنية الخطاب الشعري، دراسة تشريحية، ديوان المطبوعات الجامعية ،الجزائر.
36- عثماني الميلود، شعرية تدوروف، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط1، 1991.
37- عز الدين المناصرة، علم الشعريات ـ قراءة مونتاجية في أدبية الأدب–، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2007م.
38- عزالدين البنا عزالدين، الشعرية والثقافة،– مفهوم الوعي الكتابي وملامحه في الشعر العربي القديم–، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2003.
39- علاء الدين رمضان السيد، الانحراف الدلالي وبنية النمط الشعوري، مجلة الموقف الأدبي ع2، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1999م.
40- على احمد سعيد أدونيس، زمن الشعر، دار العودة ، بيروت ،1972 .
41- فاضل ثامر، اللغة الثانية، في إشكالية المنهج والنظرية والمصطلح في الخطاب النقدي العربي الحديث،المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994.
42- فاطمة عبد الله الوهيبي، نظرية المعنى عند حازم القرطاجني، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء،المغرب، ط1، 2002م.
43- الفت الروبي، نظرية الشعر عن الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 1983م.
44- فتحية كحلوش، بلاغة المكان، قراءة في مكانية النص الشعري.
45- كمال أبو ديب، في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1978 م.
46- لخامسة علاوي، العنوان العلامة في رواية بوح الرجل القادم من الظلام لإبراهيم السعدي، مجلة الخطاب، ع4، دار الأمل للطباعة والنشر، تيزي وزو، 2008م.
47- محمد أحمد بن طباطبا العلوي، عيار الشعر، شرح وتحقيق: عباس عبد الستار، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1982.

48- محمد العمري، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية، نحو كتابة تاريخ جديد للبلاغة والشعر،أفريقيا الشرق، المغرب، د.ط، 2001م.
49- محمد بن سلام الجمحي، طبقات فحول الشعراء، قراءة وشرح: أبو فهر محمد شاكر، دار المدني بجدة، السفر 1، 1980.
50- محمد بنيس، الشعر العربي الحديث، ج3.
51- محمد حرير، البنية الإيقاعية وجمالياتها في القرآن، مجلّة التراث العربي، ع 99، 100، دمشق، 2000م.
52- محمد حماسة عبد اللطيف، منهج في التحليل النصي للقصيدة، (تنظير وتطبيق)، مجلة (فصول)المجلد الخامس عشر، ع02، (1996)، القاهرة.
53- محمد صابر عبيد، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية .
54- محمد عليه ،البناء القرآني والإيحاء الرباني في شعر مفدي زكرياء الوارد بإلياذة الجزائر ، مؤسسة مفدي زكرياء– منشورات ألفا ، الجزائر ، ط1، 2016.
55- محمد غنيمي هلال، النقد الأدبي الحديث، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، د، ط، 2004 م.
56- –محمد مفتاح ، دينامية النص – تنظير وإنجاز ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1980 م.
57- مفدي زكريا، اللهب المقدس .
58- نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، دار العلم للملايين، د.ط، بيروت،لبنان.
59- نجم مفيد، شعرية العنوان في الشعر السوري المعاصر، مجلة نزوى، ع57، مؤسسة عمان للصحافة والنشر والإعلان، د.ت.
60- نور الدين السد، الأسلوبية وتحليل الخطاب، دراسة في النقد العربي الحديث، تحليل الخطاب الشعري والسردي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، ج2، الجزائر.
61- ينظر: بوالطمين جودي الأخضر لمحات من ثورة الجزائر ، م .و.ك. الجزائر، ط2،(1987).
62- يوسف حامد جابر،"بنيوية كمال أبو ديب"،عرض ومناقشة لدراسات الناقد البنيوية، مجلة عالم الفكر،ع4،المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،مجلد25، 1997.

- **تشكرات**

- **إهـــداء.**

- **مقدمـــة.** .....أ-ب-ت

- **الفصل الأول: أصـــول و مفاهيـــم الشّعرية**

- **المبحث الأول: أصـــول الشّعريـــة فـي الحقـــول المعرفيـــة .**

1- الشّعرية في الحقل الفلسفي.....05

2- الشّعريـــة في الحقل النّقـــدي.....12

3 - الشّعرية في الحقل البلاغي 17

- **المبحث الثاني: مفاهيـم الشّعرية في الفكر الغربي و العربي.**

أوّلا- مفهوم الشّعرية عند النقاد الغربيين.....22

1-الشّعرية عند رومان ياكبسون.....22

2-الشّعريـة عند تدوروف.....25

3-الشّعريـــة عند جان كوهـــن 28

ثانيا- مفهوم الشّعرية عند النقاد العرب.....31

1- الشّعرية عند كمال أبو ديب.....31

2- الشعرية عند جمال الدين بن الشّيخ.....35

- **الفصل الثاني: ملامح شعرية قصيدة الذبيح الصّاعد لمفدي زكريا.**

1- المبحث الأول: شعريـــــة العنوان.....42

أ- مستوى البنية اللغوية.....43

ب- مستوى البنية النّحوية.....44

ج- مستوى البنية الدلالية.....45

2- المبحث الثاني: شعريـــّة اللّغــة.....46

أ- الانزياح.....46

ب- التّنــاص.....**48**

3-المبحث الثالث: شعريـــــــة الصـورة.....49

أ- الصور البلاغية القديمة.....50

ب- الصور الإشارية الرامزة.....56

4 - المبحث الرابع: شعـــرية الإيقــاع.....57

أ- الوزن 57

ب- القافية.....59

ج- التكرار.....**61**

- **الملحق: قصيدة الذبيح الصاعد لمفدي زكريا.....67**

- **الخاتمة.....70**

- **قائمة المصادر والمراجع.....74**