الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي و البحث العلمي
المركز الجامعي لميلة

معهد الآداب و اللغات

قسم اللغة والأدب العربي

المرجع:.....

مفهوم الشعر عند عبد الملك مرتاض

مذكّرة مقدمة لنيل شهادة الليسانس في اللغة و الأدب العربي.
تخصص: أدب عربي.

إعداد الطلبة:

- **بدرون صليحة**
- **بوقاعدة نعيمة**

إشراف الأستاذة:

أسماء ياحي

السنة الجامعية: 2015/2014

الدعاء

ربي اجعل هذه السنة سنة خير

لا يضيق لنا فيها صدر

و لا يخيب لنا فيها امر

و اجعل لنا في كل خطوة

توفيق و تيسير و أجر.

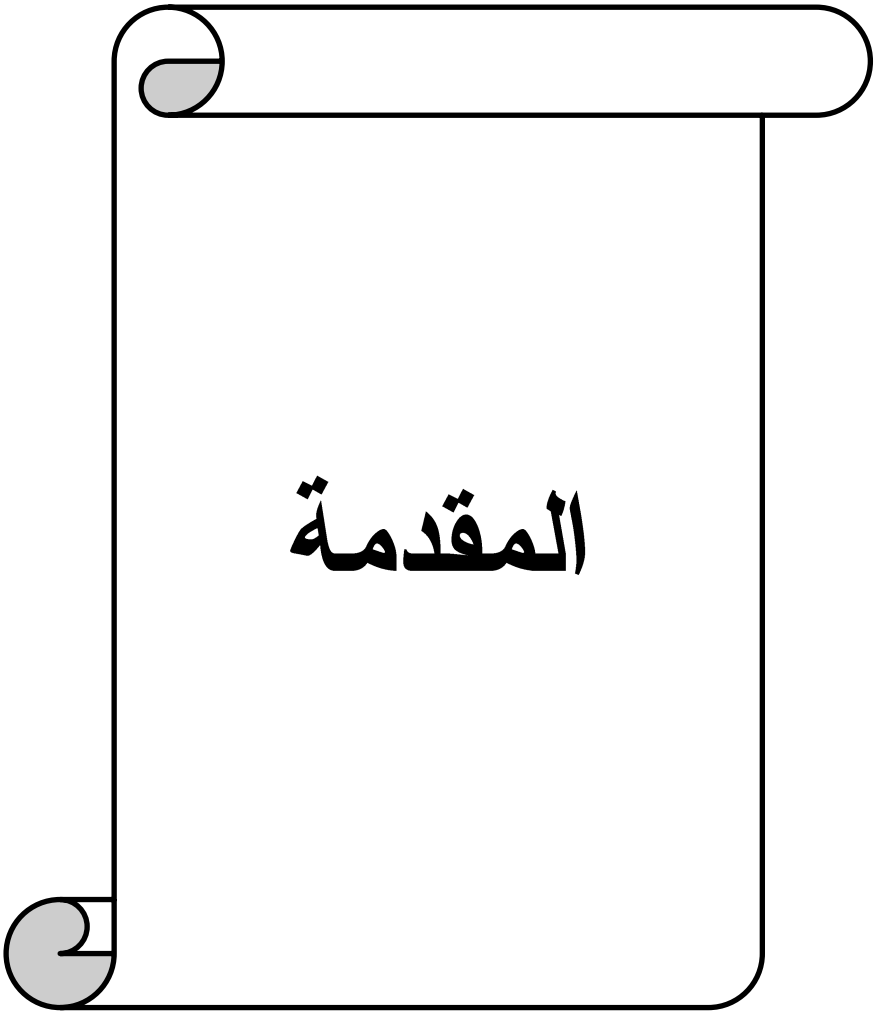
شكـــــر

لا بد لنا و نحن نخطو خطواتنا الأخيرة في الحياة الجامعية من وقفة نعود فيها إلى أعوام قضيناه في رحاب الجامعة مع أساتذتنا الكرام الذين قدموا لنا الكثير باذلين بذلك جهودا كبيرة في بناء جيل الغد لتبعث الأمة من جديد.

و قبل أن نمضي قدما نتقدم بأسمى آيات الشكر و العرفان و التقدير المحبة إلى الذين حملوا أقدس رسالة في الحياة .

إلى الذين مهدو لنا طريق العلم و المعرفة، إلى جميع أساتذتنا الأفاضل.

و نخص بالتقدير و الشكر: الأستاذة " **أسماء ياحي**"، نقول لها: بشراك قول الرسول عليه الصلاة و السلام: « الحوت في البحر، و الطير في السماء ليصلون على معلم الناس الخير »


المقدمة

مقدمة

يعد الشعر من أهم قضايا التراث العربي، لهذا تم اختياره ليكون موضوع هذا البحث، والعمل على ضبط مفهومه، لأنه لا زال إلى حد الآن كل أديب أو ناقد يعرفه على حسب معرفته، فمثلاً لو طرح سؤال ما الشعر؟ فيقول الذين غلب على امرهم« الشعر هو الشعر » ، والبعض ذو معرفة يقولون بأنه« الكلام الجميل » ، لهذا فهل كل كلام جميل شعر؟ ، وأما الأشخاص الذين بلغوا من العلم مبلغًا:« الشعر هو الكلام الموزون المقفى » ، فهل هذا الكلام صحيح؟.

إذن هذه الأسئلة حول مفهوم الشعر هي سبب جعله موضوع هذا البحث.

أما بخصوص مرتاض، فلأنه ناقد استطاع أن يفرض نفسه في الساحة الأدبية، وأصبح ضمن قائمة من أسماء لامعة من أمثال،« بدر شاكر » ، و« نازك الملائكة » ،« ونجيب محفوظ » ...، بالإضافة إلى الاطلاع التام على كتبه حيث تم إيجاد أشياء تشبع الفكر، خاصة كتاب« النص الأدبي من أين وإلى أين » .

إذن، ما تعريف التراث النقدي العربي؟ وما الشيء الذي جاء به مرتاض في تعريفه الشعر؟.

و توجد دراسات سابقة تناولت هذا الموضوع، نذكر منها: عبد الماك مرتاض:« النص الأدبي من أين وإلى أين » ، توفيق الزيدي:« مفهوم الأدبية في التراث النقدي » ، أدونيس:« الشعرية العربية » ، العشماوي:"قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث » .

وقد تم تقسيم هذا البحث إلى: مدخل و فصلين و خاتمة، حيث احتوى المدخل على مفهوم الشعر في التراث النقدي العربي، وقد تم التعريج فيه إلى تبلور مفهوم الشعر، بدءاً من طرح القضية في صدر الإسلام، وبدا التساؤل حول ماهية القول الشعري ووظيفته، إلى الإشارة الأولى التي تنم على بداية الوعي بالخصائص النوعية للشعر مع« ابن سلام الجمحي » ،و« الأصمعي » ، مرورًا باستطرادات« الجاحظ » وإشاراته الذكية المثيرة ،

ووقوفًا عند أضرب الشعر عند« ابن قتيبة »وما أثير حولها من التباسات على بداية الوعي النظري بماهية الشعر، ومحاولة وضع معايير للقيمة عند« ابن طبابا العلوي » ، في كتابه عيار الشعر، ثم محاولة الوقوف- خاصة- على فكرة المحاكاة والتخييل عند الناقد« حازم القرطاجني » ، الذي استثمر مجهودات وابحاث سابقيه، ليقدم نظرية متكاملة للشعر والفن عمومًا، وأخيرًا تم الوقوف وقفة قصيرة مع« ولي الدين عبد الرحمان بن خلدون » ، والذي تحدث عن مفهوم الشعر في خضم حديثه عن العمران البشري.

أما الفصل الأول، فقد تناول الحديث الحوار الأدبي حول مفهوم الشعر منذ عصر الانحطاط بشكل مختصر، ثم الحديث عن الشعرية عند الغرب، حيث تناول مفهوم الشعرية العام، مفهومها عند رومان جاكوبسون، جون كوين، تيزقبطان تودوروف، وفي الأخير بول فاليري.

أما الفصل الثاني فقد تناول مفهوم الشعر عند عبد الملك مرتاض من خلال الحديث عن اللغة الشعرية- البنى الإفرادية، البنى التركيبية، المعجم الفني، البعد اللغوي للزمن- ووظيفتها وكيفية استكشاف شاعريتها وإبداعيتها، بالإضافة إلى الحديث غن الإيقاع وأهميته وطبيعته في الشعر، والحديث أيضًا عن الخيال وحيز اللغة الشعرية, وأخيرًا قصيدة النثر.

أما فيما يخص الخاتمة فقد احتوت على أهم ما استخلص من خلال هذا البحث.

ومن أهم الكتب التي يسّرت هذا البحث نذكر:

- كتاب مفهوم الشعر- دراسة في التراث النقدي- لجابر عصفور.
- « التفكير النقدي عند العرب »لعيسى علي العاكوب.
- كتاب« أدبية النص »لصلاح زرق.
- « بنية اللغة الشعرية »لجون كوين.
- « قضايا شعرية »لرومان جاكوبسون.
- «أزمة القصيدة العربية»لعبد أحمد سعيد- أدونيس-.

- «بنية الخطاب الشعر- دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية، لعبد الملك مرتاض.

أما فيما يخص المنهج المتبع هو المنهج النقدي، لأنه الأنسب لدراسة تطور مفهوم الشعر، ببعض التحليل والنقد.

أما عن أبرز الصعوبات التي اعترضت هذا البحث، فلم يكن معلقًا بنقص المادة، وإنما بطبيعة الموضوع، وكثرة الكتب خاصة كتب مرتاض.

وفي الختام نشكر الله سبحانه وتعالى أن وهبنا أفضل النّعم، الصحة والعقل، لنكون في هذا المقام العلمي الطيّب، كما لا يفوتنا أن نتوجه بالشكر الخالص وامتنانا العميق لدعم الأستاذة« أسماء ياحي »لسخائها بتوجيهاتها ونصائحها ودعمها المادي والمعنوي.

مدخل

مفهوم الشعر في التراث النقدي العربي

خطة المدخل

- تمهيد

1-مفهوم الشعر قبل الجاحظ

2-مفهوم الشعر عند الجاحظ

3-مفهوم الشعر عند ابن قتيبة

4-مفهوم الشعر عند ابن طباطبا

5-مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر

6-مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني

7-مفهوم الشعر عند ابن خلدون

مدخل

يعد الشعر من أهم قضايا التراث العربي وأشد المفاهيم إثارة للجدل، لهذا تم تناوله ومعرفة كيف تبلور مند التجليات والإشارات الأولى التي توحي ببداية الوعي النظري وإدراك الخصائص الفنية والشكلية مع الجمحي وابن سلام والجاحظ إلى محاولة تحديد الماهية وبوضع الحدود وتحديد معايير التذوق والحكم مع ابن طباطبا وقدامة بن جعفر إلى مرحلة النضج والتبلور مع الناقد حازم القرطاجني الذي أُوتِي ما لم يؤتى سابقوه وكان ملتقى للروافد العربية واليونانية والذي استطاع ان يقدم لنا مفهومًا متكاملاً للظاهرة الأدبية عمومًا من خلال كتابه« مناهج البلغاء وسراج الأدباء »، وأخيرًا وقفة قصيرة مع ابن خلدون.

1- مفهوم الشعر قبل الجاحظ

العرب في جاهليتهم لم يخضو في قضية الشعر طبيعته ومحتواه ووظيفته، لأنهم كانوا مدركين بواسطة احساسهم الفطري أن ما يسمونه من« شعر »و« سجع »، و« أمثال »، يختلف عن مخاطبهم اليومية، وقد تجلى احساسهم هذا في الأوصاف التي نعتوا بها الأشكال التعبيرية دون أن يتوصلوا إلى الضبط النهائي لمفهوم الشعر.

يمكن القول ان أول طرح فعلي وحقيقي لإشكالية مفهوم الشعر، كان بنزول القرآن الكريم زمع الرسول صلى الله عليه وسلم، حيث وردت بعض التعاريف للشعر على لسانه والتي أشارت إلى بعض الخصائص الفنية فيه، ومن ذلك قوله:« إنما الشعر كلام مؤلف

فما وافق الحق منه فهو حسن، وما لم يوافق الحق فيه فلا خير فيه »[1] ،فإشارة الرسول صلى الله عليه وسلم إلى صفة التأليف إشارة القصد الفني فيه، إلى تميزه عن الكلام العادي.

أما من الناحية الوظيفية، فإن الرسول صلى الله عليه وسلم رأى بان الشعر له القدرة على التأثير، لهذا وجه الشعر لخدمة الرسالة والعقيدة الإسلامية، باعتباره وظيفة معرفية اخلاقية، من ذلك قوله صلى الله:« إنما الشعر كلام، فمن الكلام خبيث، طيب »[2].

مع هذا فقوله صلى الله عليه وسلم:« فما وافق القح فهو حسن، وما لم يوافق الحق فلا خير فيه » [3] ، والرسول من كل هذا فقوله:« وما لم يوافق للحق»، ليس بالضرورة يتعارض معه، لأنه لم يقل فهو قبيح أو خبيث، وهذه الليونة في قوله صلى الله عليه وسلم ترشد لحقيقة من حقائق الشعر تناوله مواضيع لما لا يناقض العقيدة والدين الإسلامي.

وهكذا مند وضع الرسول صلى الله عليه وسلم مفهومًا نظريًا للشعر، بدا العقل العربي يفكر في ماهية الشعر، وذلك مع الأصمعي في كتابه« فحولة الشعراء » ، وابن سلام الجمحي في كتابه« طبقات فحول الشعراء » ،وهذا الأخير رغم عدم العثور في كتابه على تعريف للشعر، فإن هناك إشارة إلى خصائصه انطلاقا من المقارنة بين« الشعر » و« المتكلم » ،« والمنطق على المتكلم أوسع منا على الشاعر، والشاعر يحتاج إلى بناء العروض والقوافي، والمتكلم مطلق يتخير الكلام »[4]، فابن سلام أدرك أن الشعر يقع في إطار شكر تعبيري محصور« بالبناء العروضي والقوافي » التي تميزه عن سائر الكلام، وفي التفاتة أخرى يستنبط بعض الخصائص الفنية التي نميز بها الشعر

1- البخاري: صحيح البخاري، شركة الشهاب، الجزائر، ط7، ج2، 1991، ص92.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[4]- توفيق الزيدي: تجليات مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سلسلة تجليات، دار سراش، (د ط)، 1985، ص 95.

فيقول:« من اجتمع للنابغة كان أحسنهم ديباجة شعر، أكثر رونق كلام وأجزلهم بيتًا كأن كلامهم ليس فيه تكلف »[1].

أما الأصمعي في كتابه فحولة الشعراء، فمفهوم الفحولة* دليل على ان للشعر من المميزات ما جعله ارقى من الكلام العادي فنيًا، لكن هذا الإحساس لم يتبلور في تعريف واضح...، عدا بعض الإشارة السياقية التي نفهم منها أن صاحب الكتاب يتناوله كشكل تعبيري متميز، منها تشبهه الشعر بجودة المصنوعات[2].

وهكذا فإن ابن سلام الجمحي والأصمعي هما الإشارة الأولى التي على بداية الوعي لقضية مفهوم الشعر، حيث كان تركيزهم في تعريفه أو إعطاء مفهوم له، على الخصائص الفنية التي تميزه عن الكلام العادي.

2- مفهوم الشعر عند الجاحظ

وضع الجاحظ مفهومًا للشعر، من خلال أنه قائم أو يجب أن يقوم على« إقامة الوزن، وتخيير الألفاظ وسهولة المخرج، فإنما الشعر صناعة، وضرب من النسج وجنس من التصوير »[3].

إن قول الجاحظ جعل مرتاض يقف وقفة مطولة في كتابه« حول نظرية الشعر » يذهب فيها إلى أن كل جملة من قوله هذا إنما تمثل نظرية شعرية قائمة بذاتها[4]:

فالأولى: إقامة الوزن، وهو كما قد يتبادر إلى الأذهان لا ينصرف إلى الإيقاع الميزاني القائم في البحور الخليلية، وإنما ينصرف إلى الإيقاع في أي شكل من أشكاله« فأي شعر لا ينبغي له أن يكون إلا إيقاعًا أساسًا » ، لأن الإيقاع خاصية الشعر

---

[1]- ينظر ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار المعارف، مصر، نقلاً عن توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص 96.

[2]- ينظر ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء،نقلا عن توفيق الزيدي، ص 93.

* تعني الابتداع والتميز، وأن يكون الشاعر مجدداً لا مقلدًا، توفيق الزيدي: مفهوم الأدبية، ص 96.

[3]- الجاحظ: الحيوان، المجلد الأول، شرح وتحقيق يحي الشامي، منشورات دار مكتبة الهلال، ط3، 1990، ص 408.

[4]- ينظر عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1991، ص ص 12،13.

الأساسية التي يقوم عليها وبها الشعر يستميز، ومنه فالقول بقصيدة النثر– إذا كان القصد من الخلو من الإيقاع– خلط والتباس في عقول المتأدبين الناشئين، وسوء طالع.

وأما الثانية:« تخير اللفظ وسهولة المخرج » ، وهذا التخيير اللفظي، ليس مجرد صيغ وقواعد وأطر فارغة، وإنما الذي يومئ الشيخ إليه ما قد مطلق عليه نحن المعاصرين« البنية الخارجية للنص » والبنية تتصرف إلى الصياغة التي إنما هي« نظام لسانوي بديع » تنتقل بفضله من أداة إبلاغيه إلى أداة فنية، وذلك إنما الشاعر يتعمد إلى هذه الألفاظ، فينفخ فيها حياة جديدة« ويلبسها من البهاء والجمال، ويضفي عليها من الضلال ما يجعل المتلقي يشعر بأن هذه البنية كأنها لم يصطنعها أحد من قبله » .

والثالثة:« فإنما الشعر صناعة » ، والصناعة هنا ليست صناعة خاصة يقتدر عليها ما شاء وأراد، وإنما الصناعة الشعرية هي ذلك المراس الذي يسموا ويرتقي بالموهبة درجات، فهي إذن تربط إيّما ارتباط بتنمية التفكير أو الخيال الشعري، والتمكن من أدواته« فلا يجزئ أحدًا من الناس أن يكون شاعرًا لمجرد أنه موهوب، ولا لاعب كرة قدم لمجرد أنه يهوى هذه الرياضة الشعبية، فالعمل الشاق المواكب لذلك هو الكفيل بتحقيق الطلبة، وتجسيد الطموح » .

والرابعة:« ضرب من النسج » ، والنسج كما هو معروف حرفه يتفاوت الصناع في التمكن منها، والاقتدار عليها، بتنويع الألوان، والتأليف بينها، ومنه فإن أبا عثمان باصطناعه مصطلح النسج إنما يريد« فيما نخال، ما قد نريده اليوم نحن بـــ« الخطاب» ، وهو كما معروف، والتراكيب بطريقة مخصوصة » ، لتؤلف نسجًا له سطح فيكون لونًا، وله في الإبان ذاته عمق فيكون مضمونًا، فلنسج إذن ينصرف إلى الخصائص الخارجية أو السطحية للخطاب، والتي هي ذات شأن عظيم في النقد الحديث، إذ هي السبيل إلى عمق النص ومضمونه.

والخامسة:« جنس من التصوير » ، وفكرة التصوير الشعري، أو الفني فكرة جديدة في النقد الحديث، ترجع إلى الرومانسيين في القرن التاسع عشر، تجلت للشيخ أبي عثمان

قبل بذلك بقرون، فالتصوير من أهم خصائص اللغة الشعرية عبر المضمون، وإن كانت فكرة التصوير الفني أحدثت أبعادًا جديدة فب الأدب والنقد المعاصرين.

فإنه يمكننا القول أن فكرة التصوير عند الجاحظ اكتسبت دلالة خاصة تشي« داخل سياقه بثلاثة مبادئ لها ما يدعمها في كتابه وتفكيره النقدي:[1]

أول هذه المبادئ: الشعر أسلوب خاص في صياغة الأفكار والمعاني...، وثاني هذه المبادئ: أن الأسلوب الشعر في الصياغة يقوم في جانب كبير من جوانبه، على تقديم المعنى بطريقة حسية...، وثالث هذه المبادئ: أن التقديم الحسي للشعر يجعله قرينًا للرسم ومتشابهًا له في طريقة التشكر، والصياغة والتأثير والتلقي...

وبعد كل هذا فالمدار كله على كيفية النسج في الشعر، فلا يسوق الشاعر المعاني سوقًا، جافًا، باردًا، فجًا، ويقررها تقريرًا مباشرًا، وإنما يسلك غير تلك، ينسج فيها القول الرفيع الذي يصور شطحات الخيال، وأطياره ببراعة وحسن تناول[2].

وهكذا فإن مرتاض من خلال قراءته لمقولة الجاحظ، توصل إلى أن ركيزة الشعر هي اللغة في وظيفتها الجمالية، أي أن ألفاظها الجزلة والراقية تزيد المعنى رونق، واكثر تأثير على المتلقي، وهكذا تجعله محبوبًا وقريب منه.

3- مفهوم الشعر عند ابن قتيبة

في كتاب« الشعر والشعراء » « لأبن قتيبة» لم يعثر على إشارات تحيلنا على فهم نظري للشعر، وإنما تم استنباط فهمه للشعر من خلال فكرته عن أضرب الشعر، والتي كثيرًا ما انتقد من زواياها.

يقسم ابن قتيبة الشعر إلى أربعة أضرب:[3]

---

[1]- ينظر جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،(د ط)، 1974، ص 311.

[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق أحمد شاكر، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1967، ص 8.

1) ضرب حسن لفظه وجاد معناه

2) ضرب حسن لفظه وحلا، فإذا فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى

3) أما الضرب الثالث فهو ضرب« جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه»

4) أما الضرب الرابع فهو ما« تأخر معناه وتأخر لفظه »

من خلال هذا التقسيم يرى العشماوي أن مفهوم الشعر عند ابن قتيبة لا يكون ذا معنى إلا إذا اشتمل على مثل أو حكمة، أو فكرة فلسفية، او معنى أخلاقي...، أما أن يكون الشعر تعبير عن حالة نفسية معينة، أو موقف من مواقف الحياة عاناه الشاعر، فذلك مالا يعترف به ابن قتيبة[1].

وقول العشماوي فيه شيء من الصواب، وهو تأثر ابن قتيبة بالمنطق، واعتماده المعيار الأخلاقي، أما نفيه لفهم الشعر على أسس جمالية وفنية– عدم اعترافه بأن الشعر تعبير عن حالة نفسية...أو موقفاً من مواقف الحياة– فيه شيء من المغالاة، لأن المعنى عنده يجاوز المعنى الذهبي المجرد إلى المعنى الشعري، والصورة الفنية، أو يتراوح بين هذا وذاك فأحياناً يربطه بالوظيفة المعرفية للشعر، فيستحسنه إذا جاء في صورة حكمة، أو مثلن او خبرة من خبرات الحياة، وأحياناً يربطه بالوظيفة الجمالية الفنية[2].

وهكذا نستنتج أن ابن قتيبة وإن كان يحبذ المعنى الأخلاقي أو الحكمة، أو فكرة فلسفي، فهذا لا يعني أنه يجهل حقيقة روح الشعر وجماليته الفنية.

4- مفهوم الشعر عند ابن طباطبا العلوي

يعد كتاب ابن طباطبا« عيار الشعر »من الكتب النقدية التي سعت إلى وضع مفاهيم نظرية تتعلق بالشعر، ومعه بدأ العلم بالشعر على أسس موضوعية ترتبط بماهيته وأداته ومهمته.

[1]- ينظر العشماوي محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، (د ط)، 2000، ص 257.
[2]- ينظر العاكوب عيسى علي: التفكير النقدي عند العرب، دار الفكر للطباعة والنشر، دمشق، ط 1، 1997، ص 155.

يقول ابن طباطبا معرفًا الشعر:« كلام منظوم بائن على المنثور، الذي يستعمله الناس في مخاطباتهم، بما خص به من النظم الذي إن عدل عن جهته مجّنه الأسماع، وفسد على الذوق، ونظمه معلوم محدد، فمن صح طبعه وذوقه، لم يحتج إلى الاستعانة على نظمه الشعر بالعروض التي هي ميزانه، ومن اضطرب عليه الذوق لم يستعن من تصحيحه وتقويمه بمعرفة العروض، والحدق به، حتى تعتبر معرفته المستفادة كالطبع الذي لا تكلف معه »[1].

وأول ما يلاحظ في هذا التعريف هو انطلاق ابن طباطبا في تصوره لشعر من خلال مقارنته مع النثر فرأى « أن أظهر خصيصه للشعر هي النظم (...) والنظم هنا الوزن »[2] .

ولكن هذا الاختلاف– بين الشعر والنثر– جعل ابن طباطبا يصل الوزن بصحة الطبع والذوق، الذين يحيلان على أمرين، الأول ينصرف إلى الاستعدادات النفسية، والثاني إلى تنمية هذه الموهبة، وتغذيتها بكثرة المدارسة والحفظ الجيد، وهو أمر يلح عليه ابن طباطبا في أكثر من موضع، ومن هنا نرى أنه عجز عن إدراك التميز في الشعر من حيث هو كلام فيه قصد فني–كونه موزون بائن على المنثور– لكنه أدرك التميز في قائله الذي وهب مقدرة على قول كلام متميز هو الشعر ، وهذه المقدرة لا تخلق بالمدارسة والحفظ ولا بمعرفة العروض والحدق به، وإنما جملة هذه الأمور كفيلة بتنمية وتقوية المقدرة حتى تصير كالطبع الذي لا تكلف معه[3]، وهكذا نستنتج أن ابن طباطبا رغم اعترافه بمكانة الموهبة في تكوين الشعر إلاّ أن هناك أمور تنميها وتقويها وهي المدارسة والحفظ ومعرفة العروض.

---

[1]- ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصح المانع، الخانجي دار النشر، القاهرة، مصر، ط 1، 1975، ص 10.

[2]- العاكوب: التفكير النقدي، ص 181.

[3]- المرجع نفسه: ص 181، 182.

أما كلمة« النظم » التي جاءت في تعريف ابن طباطبا للشعر أنه« مصطلح له أبعاده المرتبطة بتفسير إعجاز القرآن، وبأرقى درجات البلاغة التي لا تنفصل على الذوق »[1]، بمعنى أن حسن النظم وصحة الذوق كفيلة بتنمية الشعر.

وبعد ما تحدث ابن طباطبا عن الجانب الخارجي للشعر، توجه إلى الحديث بأن الأشعار حكيمة المعاني، عجيبة التأليف« إذا انقضت وجعلت نثرًا لم تبطل جودة معانيها ولم تفقد جزالة ألفاظها »[2]، وهكذا يجعل ابن طباطبا من الأوزان قوالب تصب فيها المعاني عندما يتطرق إلى عملية خلق القصيدة فيصورها« باعتبارها عملية تقوم على مراحل متعاقبة أولها مرحلة التفكير، ثم مراحل الصياغة »[3]، وبهذا فإن التصور الأخلاقي في الشعر عند ابن طباطبا هو ارتباط الشعر بالبعد المعرفي وتأثيره على المتلقي، جعله يتراوح بين ردّ الشعر إلى براعة الصياغة وحسن النظم، وصحة الطبع والذوق، أو ردّه إلى المعنى البارع والحكيم، ومن جهة أخرى فإن العلوي« كان محكوم بالظروف التي يمر بها الشاعر المحدث* مما جعل الشعر والشاعر في محنة »[4]، فالشاعر المحدث متكلف متصنع غير صادق على عكس الشاعر القديم، لأن هذا الأخير استنفد جميع المعانين وهكذا يكون حكم ابن طباطبا« يعكس تصور نقدي محافظ يحل ازمة الشاعر المحدث حلاً لا يمس جذورها الحقيقية بأي صورة من الصور »[5].

وبهذا فإن ابن طباطبا يرى أن الشعر لا يقتصر نظمه على امتلاك الموهبة فحسب، بل يجب أن تردف تلك الموهبة أدوات كثيرة تهذبه وتصقله وتسمو به إلى ذرى الفن الرائع الجميل[6].

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، دراسة في التراث النقدي، مطبوعات فرح، ط 4، 1990، ص 24.

[2]- ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 12.

[3]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 26.

[4]- الطاهر حليس: اتجاهات النقد الأدبي وقضاياه في القرن الرابع الهجري، منشورات جامعة باتنة،(د ط)، 1986، ص ص 340، 341.

* زاد في المعنى و اهتدى إلى معاني جديدة وأتى بأخيلة وتشبيهات مبتكرة، وكتب في أغراض غير الأغراض القديمة، بالإضافة إلى صنعه تسهيل الأساليب والوزن الشعري، جابر عصفور، مفهوم الشعر، ص 32.

[5]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، 32.

[6]- ينظر ابن طباطبا: عيار الشعر، ص 03.

إذن فالصورة عند ابن طباطبا في تعريفه الشعر تحكمها الظروف والنظرة الخارجية حيث يرى أن الموهبة وحدها لا تخلق الشعر الجيد، وإنما تزويدها بمجموعة من الأمور وهي العروض، النظم، الوزن، الحفظ الجيد...

5- مفهوم الشعر عند قدامة بن جعفر

سعى قدامة بن جعفر كغيره من النقاد إلى وضع تصور ومنهج لتعريف الشعر وإيضاح صورته الغامضة.

ويعرّف الشعر بقوله:« إن أول ما نحتاج إليه في العبارة عن هذا الفن: معرفة حد الشعر الحائر عما ليس بشعر، وليس يوجد في العبارة عن ذلك أبلغ و لا أوجه- مع تمام الدلالة- من أن يقال: أنه قول موزون مقفى يدل على معنى »[1].

ثم يشرح هذه العناصر الأربعة (القول، الوزن، القافية، المعنى)، إذ« القول بمنزلة الجنس للشعر » ، والوزن يفصله عما ليس بموزون، والقافية فصل بين ماله من كلام الموزون القوافي، وبين ما لا قوافي له و لا مقاطع، أما الدلالة على معنى« فتفصل بين ما دلّ على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى. ومن خلال هذا التعريف تطرح اول مشكلة هي أنه لم يحدد عنصر القيمة« وبالتالي هو لا يميز بين ما يمكن أن نسميه الشعر الحق، عما ليس بذلك- أو عبارة أخرى- لا يميز الشعر عن مجرد النظم الوزن»[2].

لكن قدامة لم يتوقف عند هذا الحد من تعريف الشعر فيقول:« فإذا كان الشعر ما قدمناه فلا ليس من الاضطرار إذا أن يكون ما هذا سبيله جيّدًا أبدًا، بل يحتمل أن يتعاقبه الأمر أن مرة هذه، وأخرى هذا، على حسب ما يتفق، فحينئذ يحتاج إلى سبيل معرفة الجيد من الرديء »[3]، ومن خلال هذا القول نستنتج أن قدامة في تعريفه للشعر أنه لم يُحصر

[1]- قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط3، (د ت)، ص ص 17،18.
[2]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 64.
[3]- المرجع السابق، ص 18.

في« القول المزون المقفى الدال على معنى » ، إنما تكمن منزلته ومنزلة الشاعر حسب حظها في الصناعة، وهذه الأخيرة هي:« العلم المتعلق بكيفية العمل»[1] ، وهكذا قدامة يرى أن للشعر أسباب أربعة هي : اللفظ، الوزن، القافية، والمعنى، وأن الكلام على الشعر من جهة جيده ورديئة، هي بالتالي ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف اللفظ مع الوزن، ائتلاف اللفظ مع المعنى، ائتلاف المعنى مع القافية [2].

وهكذا فمن خلال الأسباب الأربعة السابقة الذكر تم استنباط ثمانية أسباب، وهذه الأخيرة المفردة، المؤتلفة ستكون مجال الحديث عن صفات الجودة والرداءة، وبالتالي فإن قدامة ذهب إلى التجويد بالشعر ينبغي أن ينصرف إلى الصورة دون المعنى، فإنه لم يفته أن الصورة هي طريقة تقديم المعنى، وتشكيل، وأنه يدخل في الصورة الكيفية التي يتناول بها المعنى[3].

إن قدامة من خلال التصور المنطقي*، والمنطلقات المنطقية« تناول قيم الشعر الثلاثة« غاية الجودة » ،« غاية في الرداءة » ،« والأوساط »[4]، وبهذا تكون الأسباب الثمانية هي التي كونت صفة أسباب الرداءة والجودة.

وهكذا فإن قدامة من خلال هذا خلّص الشعر فهمًا، وتدوقًا، وحكمًا، مما علق به من شوائب ومفاهيم لا تتصل بحقيقة الشعر وجوهره، بقوله:« فعلى الشاعر إذا شرع في أي معنى كان (...) من المعاني الحميدة، والدميمة أن يتوخى البلوغ في التجويد إلى الغاية المطلوبة »[5].

وفي الأخير إن قدامة عرّف الشعر اعتمادا على مقرونية أدبية وتراثية ذات تقاليد وأنماط خطابية وتعبيرية مألوفة، ومتفق عليها بين الشاعر والناقد والقارئ،...، في

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 65.

[2]- ينظر العاكوب: التفكير النقدي، ص 205.

[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4]- ابراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط 1، 2003، ص 91.

*« التصور الأرسطي يرد علة الجمال في الفن إلى الشكل وإلى الكيفية التي تتناغم بها الأجزاء في كل وحدة ينطوي إلى لذة التناسب » : ينظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 69.

[5]- قدامة بن جعفر، نقد الشعر، ص ص 19،20.

قوله« أنه قول موزون مقفى » ، ثم أضاف إلى ذلك إضافة فنية معتبرة، فقال« يدل على معنى » ، والمراد من هذه العبارة هو معنى الشعر، وهو الحسن الشعري، وهو القدرة على التأثير والإمتاع، فهذا هو المعنى المقصود وليس أي معنى كان، وإلاّ فإن المعنى موجود بالضرورة في أي كلام موزون مقفى، ومن المحتمل أن قدامة قصد إلى ملائمة المبنى للمعنى، و منه فإن الألفاظ أوعية المعنى، وينبغي أن تحقق الألفة بينهما لتحقق للشعر شرعيته[1].

ومن خلال هذا فإن قدامة يرى أن جودة الشعر تكمن في تناسق الشكل مع المضمون وهذا الأخير يحتوي على ألفاظ تزيد المعنى حسناً وقدرة على تأثير وإمتاع القارئ.

6- مفهوم الشعر عند حازم القرطاجني

جاء حازم في القرن السابع ميلادي، مستفيدًا من المحاولات العديدة التي طرحت قضية الشعر، وإضافة الفلاسفة الإسلاميين، وما قدموه من شروح لكتاب أرسطو في الشعر، والخطابة مفهومًا للشعر، حيث يقول:« كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو متصورة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوة صدقه، أو قوة شهرته، أو مجموع ذلك، وكل ذلك بما يقترن به من

[1]- رزاق محمود الحكيم: الشعرية في النص الأدبي المنظوم والمنثور، مراجعة ومتابعة فيصل لحمر، اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، ط 1، 2009، ص ص 92، 93.

إغراب، فإن الاستغراب والتعجب حركة للنفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية، قوى انفعالها وتأثيرها »[1].

والملاحظ في هذا التعريف أن حازم قدّم تعريف لماهية الشعر ومهمته، ولكنه لم ينف كون الشعر كلام موزون مقفى،« ولكنه وقف من هذا التعريف عند ناحية التأثير، أي فعل الشعر في التحبيب والتنفير»[2]، بمعنى إذا كان للشعر تأثير كبير فهذا دليل على أنه محبوب من طرف المتلقي، وإذا كان العكس دليل على نفوره.

ثم يذهب ابن طباطبا بعد ذلك إلى أن الوزن والقافية لا يحققان شعرًا، كما أن التخييل وحده لا يحقق الشعر، وعندما تلتقي هذين الخاصيتين تندمج فاعلية التخييل في الشعر بالبنية والتراكيب والدلالة، أما قوله (...أو متصورة بحسن هيأة...أو بجمع ذلك) فإن عند هذا المستوى تصبح فاعلية التخييل الشعري قائمة على نوع من التناسب بين« المسموعات » و« المفهومات» كما يصبح لهذه الفعالية القدرة على تشكيل البنية الإيقاعية في نفس الوقت الذي تتشكل فيه البنية الدلالية[3]، وبذلك يذهب حازم إلى أن التخييل عماد الأقاويل الشعرية بينما تقوم الأقاويل الخطابية على الإقناع، وتعتمد على تقوية الظن لا على الإيقاع اليقيني، فهي مبنية على الظن الغالب، وبالتالي فالصدق والكذب فيهما متساويان، لذلك تقع الأقاويل الصادقة في الشعر، ولا يصح أن تقع في الخطابة، كما أن الأقاويل الكاذبة تقع في الشعر[4]، لأنه قد يبدأ بمقدمات مموهة وهو الشعر في الحالتين، لأنه لا يسمى شعرًا بمقدار ما فيه من عنصرين الصدق والكذب، وإنما بمقدار ما فيه من تخييل ومحاكاة »[5]، ومن ذلك يخلص حازم إلى أن الأقاويل الشعرية قد تكون صادقة لكنها ضعيفة التخييل، وقد تكون كاذبة ولكنها قوية التخييل،« إذن فمفهوم

---

[1]- حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيبين خوجة، دار الكتب الشرقية، تونس، (د ط)، 1966، ص 71.

[2]- ينظر إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار الشروق، عمان، الأردن، ط 2، 1993، ص 551.

[3]- ينظر جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 124.

[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5]- حازم القرطاجني: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، ص 71.

الشعر يتحدد في إطار قدرته على التأثير بما احتوى من تخييل ومحاكاة قادرة على إحداث التعجيب أو الاستغراب...، ومختلف الأحاسيس التي تحدث عند المتلقي بهدف الإقناع»[1]، وهنا يمكن القول بأن « المعتبر في حقيقة– عند حازم– إنما هو التخييل والمحاكاة »[2]، وهكذا نستنتج أن التخييل من أساسيات الشعر إذ أنه في الشعر« يقع في أربعة أنحاء، من جهة المعنى، ومن جهة الأسلوب، ومن جهة النظم والوزن »[3]، كما لا يفوت الذكر إلى أن حازم في إطار المحاكاة دائمًا تناول الشعر في قوله:« وليد حركات النفس، أي وليد انفعالات تتناوب النفوس بين قيض وبسط (نزاع إلى، ونزوع عنه) وحركات النفس البسائط، ومركبات تتضمن الارتياح والاكتراط وما تركب منهما، وهي الطرق الشاجية، وتحت هذا يقع الاستغراب والاعتبار والرضا والغضب والنزوع، والخوف، والرجاء، ومن قيام الشعر بوصف هذه الانفعالات تتولد المعاني الشعرية »[4]، إذن فحازم ربط بين الشعر والمحاكاة من خلال الطبيعة والحياة الحسية عامة (الارتياح، الغضب، الخوف...)، بحيث يكون الخيال إعادة ربط وتشكيل ضروب العلاقات بينها،« ذلك أن الشاعر ينظر إلى الحياة بخلفية ثقافية وفكرية، وتاريخية، وشاعريته هي التي تستطيع أن تهديه إلى كيفية التصرف بهذا الزاد الثقافي في شعره »[5] .

إذن فحازم يرى أن قيمة الشعر وفعاليته تعود إلى الحياة المعرفية والثقافية والأخلاقية للشاعر.

7– مفهوم الشعر عند ابن خلدون

وهذه وقفة أخيرة مع عالم من الأعلام، عبد الرحمان بن خلدون، الذي تناول الشعر في ضوء حديثه عن علاقة البلاغة بالعمران، فعدّ الشاعر إن هو« إلاّ (فطرة من بحر من

---

[1]- جابر عصفور: مفهوم الشعر، ص 124.
[5]- حازم القرطاجني: مناهج البلغاء و سراج الأدباء، ص 89.
[3]- المرجع السابق، الصفحة نفسها.
[4]- حازم القرطاجني، مناهج البلغاء، ص 37.
[5]- المرجع نفسه، ص 38.

تنسب الأصوات)، أي بعبارة أخرى أن علم الشعر من علم العمران هو بمنزلة القطرة من البحر »[1] .

وهذا المبدأ هو الذي قاد ابن خلدون إلى الوصول بأن الشعر« الكلام الموزون المقفى – إلى قصور هذا التعريف يقول:« فلا بد من تعريف يعطينا حقيقته –الشعر– من هذه الحيثية فنقول: الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في عرضه ومقصده عما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به »[2] .

وأول ما يلاحظ في هذا التعريف أن ابن خلدون قدم صفة البلاغة والاستعارة كون الشعر كلامًا بليغًا مبنيًا على الاستعارة،« والبلاغة على أشهر الأقاويل هي مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وهي في الشعر تتصل ببنائه على الاستعارة والأوصاف، أي الانتقال بالكلام البليغ المعبر أحسن تعبير عن مقتضى الحال الاجتماعية المعيشية بالفعل إلى مستوى المثالية المطلقة التي تجعل من الكلام حقيقة عليا يحتذى بها، ويرجع إليها الجميع في المستقبل »[3] .

إذن فالشعر عند ابن خلدون يحتل مرتبة أعلى ضمن أصناف الكلام، وتصبح جميع المستويات الأخرى موجودة فيه، لكنه يتجاوزها، ويطوعها ويرتقي بها من مجرد قوالب و قوانين صورية بالعقل والنقل، تحققها اللغة العادية، إلى عالم الشعر وهيمنته الوظيفية الشعرية[4]، وبمعنى آخر إن ابن خلدون يرى أن للشعر خصائص فنية عن الكلام العادي.

« فكل كلام شعري يخضع بالضرورة أولاً لتراكيب النحوية والقوانين الإعرابية للغة المكتوب بها ثم في مرتبة ثانية للبلاغة التي تقتضي مطابقة الكلام لمقتضى الحال ثم

[1]- محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1996، ص 158.

[2]- ابن خلدون: المقدمة، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر، بيروت، لبنان، (د ط)، 2002، ص 591.

[3]- المرجع السابق، ص 184.

[4]- محمد الصغير بناني، البلاغة و العمران عند ابن خلدون، ص 184.

الوزن– وهو من خصائصه النوعية– ثم القوالب الخاصة ويعني بها الأساليب المختلفة المترتبة عن تعليق المفردات بعضها البعض بكيفية دون أخرى، وحقيقة الشعر تتجاوز وتسمو عن هذه المستويات إلى عالم الاستعارة والأوصاف، والمتحققة بالمستويات السابقة »[1] .

والقول هذا كله يلخصه محمد الصغير بناني في الشكل التالي:[2]

إذن إن أهم ما جاء في هذا التعريف أن ابن خلدون انطلق في تعريفه للشعر من قيامه على الاستعارة والأوصاف، أي أنه من الجوهر إلى العرض بمعنى تركيزه على المضمون (النحو، اللاغة، العروض) أكثر من تركيزه على الشكل (الأسلوب).

[1]- محمد الصغير بناني: البلاغة والعمران عند ابن خلدون، ص 182.
[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الفصل الأول

الحوار حول مفهوم الشعر في النقد العربي الحديث و الشعريات عند الغرب

خطة الفصل

- تمهيد

I. الحوار حول مفهوم الشعر في النقد العربي الحديث

II. المفهوم العام للشعرية

III.الشعرية في المنظور الغربي

1-مفهوم الشعرية عند رومان جاكوبسن

2-مفهوم الشعرية عند جون كوين

3-مفهوم الشعرية عند تزفيطان تودوروف

4-مفهوم الشعرية عند بول فاليري

IV. مجال الشعريات

I. الحوار حول مفهوم الشعر في النقد العربي الحديث:

ظلت أسئلة تطرح حول الشعر ومفهومه، وما يتعلق به من قضايا طول العصور وحسب ظروف العصر، منها:

ما الشعر، وكيف يكون؟ أيكتب بالأفكار؟ أم يكتب بالكلمات؟ أي هل العبرة بالمضمون أم بالشكل الذي يقدم به هذا المضمون؟ ثم ماهي معايير الجودة والرداءة؟ وماهي الظروف التي تحكمها؟ وهل الشعر إبداع؟ وإذا كان إبداع هل يجب أن يكون مختلفاً عما سبقه؟ وماهي حدود هذا الاختلاف؟ وفيما يكون التجديد، وفيما يكون الإبداع؟...

يعد عصر الانحطاط الذي عرفته الحضارة العربية الإسلامية في جميع الميادين من أهم عوامل انحطاط الشعر« تخلى الشعر في عصور الانقطاع عن الإبداع والابتداع، وتخلى عن المحاكاة الجيدة، وسقط تمامًا في بهاريج المحسنات اللفظية، والصبغة البديعية،...، وصار التزويق اللفظي، واقتناص أنواع البديع هدف الشاعر وغاياته »[1] .

بهذا يكون الشعر قد فقد كل خصائصه ومميزاته، « فلم يفقد أسلوبه فحسب، وإنما فقد معناه ومفهومه، وأصبح بحق هو الكلام الموزون المقفى، مع بقايا مبتذلة من أشكال البديع كالجناس والطباق والمقابلة »[2] ، وهكذا يمكن القول أن الشعر في هذه الحقبة الزمنية الطويلة أصبح شكلاً، وموسيقى فارغة، وزخرف لفظي، فكثرت الألغاز الشكلية والمعنوية، وذلك انعكاس بحق. كما يذهب إلى ذلك عبد العزيز مقالح – للحياة العربية حينها، والتي سادها انفصال بين الشعب وحكامهم، والنتيجة الحتمية لذلك الشعور باللامبالاة والاهتمام بالأشياء الفارغة، فقد غاب الحاكم العربي المحب للغته، المعتز

[1]- عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، 1985، ص 158.
[2]- المرجع نفسه، ص 177.

بتراثه، وحلَّ محله حاكم آخر، لا يقيم لذلك وزنًا، ثم إن المجتمعات العربية عاشت الانحطاط، وتعرضت لغارات، فانكفأت وباتت تخاف الغير، فأسلم الشاعر والوطن العربي جميعًا من المحاكاة إلى تقليد التقليد[1]، ومن هنا اتخد الشعر مفهومه الجديد الذي أجمع عليه الشاعر والناقد والمستمع وهو« الشعر فن صناعة الكلام، إنه مناورة ذهنية للكلمات، لكن الكلمة هنا تظل وسيلة، تبقى لون وعنصر تزيين، وليست غاية بحد ذاتها»[2] ، وقد عمّر الانحطاط طويلاً إلى أن توفرت عوامل أيقظت الأمة من سباتها وأحيت الشعر العربي وأعادته لما كان عليه في العصور السابقة (الجاهلي، العباسي، الأندلسي...)، وهذه العوامل هي اصطدام الأمة العربية والإسلامية بالحضارة الأوربية، حينما غزا نابليون مصر عام 1798م، ونشطت حركة التأليف والطباعة، وانتشرت الصحافة، وانبعثت الحياة الأدبية من جديد، والشعر خاصة، فظهر التيار الإحيائي المتمثل في مدرسة الإحياء، أو المدرسة الكلاسيكية، والتي انطلقت في فهمها للشعر على أنه تقليد للقدامى شكلاً ومضمونًا، وغايتها إعادة الشعر كما كان في التراث القديم، فأتجه الشعراء الإحيائيون (في مصر أحمد شوقي، حافظ ابراهيم، محمود سامي البارودي، وفي لبنان غانم اليازجي، وأيمن نخلة، وفي المغرب محمد بن ابراهيم...) إلى الشعر العربي القديم في عصوره الذهبية يحاكونه وينسجونه على منواله، فقد كانت «تحكم ماهية الشعر عندهم النظرة المثالية العامة تقوم على تصور أن الشعر العام يوحي به الله إلى من يشاء من عباده »[3] وبهذا فالبارودي باعتباره من الشعراء الإحيائيون، فقد اتسم شعره بـــ « لمعة خيالية وميضها يتألف في سموات الفكر، فتبعث أشعتها إلى صفحة القلب، فيفيض بدليلها السالك، وخير الكلام ما ائتلفت ألفاظه وائتلفت معانيه، وكان قريب المدخل، بعيد المرسى، سلمًا من وصمة التكلف، بريء من عشوة التأسف، غني من مراجعة الفكرة »[4] ، وما يمكن

[1]- عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية، ص 180.
[2]- أدونيس علي احمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة بيروت، لبنان، ط3، 1989، ص 75.
[3]- طه وادي: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، مصر، (د ط)، 1981، ص 03.
[4]-عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية، ص 187.

ملاحظته في هذا التعريف أن البارودي لم يزد على أن وصف لنا إحساسه بالشعر، ورفض التكلف والتصنع، والركاكة. وهو بذلك لم يفد كثيرًا في نقل الشعر العربي من عالم الألفاظ، والمحسنات البديعية إلى عالم الواقع- كما ذهب إلى ذلك أدونيس-[1]، ومن هنا فالشاعر الإحيائي بعودته إلى التراث بمحاكاة روائع الشعر العربي ، تكون بداية للانطلاق، ويقول العقاد في ذلك:« وربما كانت محاكاة البارودي للأقدمين هي أنفع ما في شعره للأدب الحديث لأنه رد إلى المعاصرين يقين القدرة على مجارات العباسيين، والمخضرمين، والجاهليين في ميدان اللغة والتراكيب بما أتقن من معارضتهم في المذاهب والأساليب »[2] وبهذا فظهور البارودي في عصر كاد الشعر فيه يذهب إلى غير رجعة، جعله يحتل مكانة رفيعة، وذلك بما أعطي من ملكات، وما وهب من ذكاء، وقدرة الاستظهار، وما تأتى له من اتقان في القول والنظم[3]، وبهذا فالبارودي قدم قصائد اقترب فيها من القدماء، وأصبح شعره متنوع الموضوعات، ومتعدد الأغراض على طريقة الشعراء القدامى.

ثم جاء بعد البارودي شوقي- وبغض النظر على كونه مجدد أو مقلد- وعلى الرغم من انقطاعه للمناسبات الشخصية والقومية والدينية، فإن الدارس لا يستطيع الانتقاص من دوره بصفته رائد من رواد نهضة الشعر وباعث من باعثيه، وهو ان كان شعره لا يخلو من بعض العيوب كالإغراب* في اللفظ ، والإفراط في الصنعة في بعض قصائده، وغياب الشعور القوي والإحساس الصادق عند بعضها الآخر، فإنه صاحب أثر عظيم في نقل هذا الاتجاه إلى دروة التجويد[4]، واتسام شوقي بهذا الفضل يعود إلى طاقته

[1]- أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة الشعر العربي، ص 76.
[2]- محمد أبو الأنوار: التراث الشعري ودوره في مراحل التطور الشعر العربي، مقال بمجلة« جدور التراث » ، الصادرة عن النادي الثقافي بجدة، مملكة العربي عدد مارس 2001، ص ص 317، 318.
[3]- ابراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003، ص 63.
* إدخال ألفاظ أعجمية على اللغة العربية
[4]- ينظر المرجع نفسه، ص 72.

الفنية الباهرة، حتى يقول فيه أكبر ناقديه وهو العقاد:« وآياته فيما عرض له تلك القدرة البارعة في تجويد الصناعة التي لا تفوقها قدرة في عصره، ونكاد نقول في عصور الأقدمين والمحدثين »[1] ، وشوقي في مقدمة ديوانه سنة 1898م، عمد إلى تقديم فهم جديد في الصنعة اللفظية والمحاكاة والتقليد من جهة، ودعاة الخيال المفرط من جهة أخرى، وذهب إلى أن الشعر يسمو بسهولة البناء، وأنه ليس تقليدًا للموروث، وله تجارة ألفاظ، وصناعة تروج بالكلفة والتعقيد[2]، وعلى الرغم من هذا الكلام الذي ينفي كون الشعر تقليد للموروث، فإن الاتجاه المحافظ شديد الارتباط بالمفاهيم التراثية للشعر خاصة من حيث الشكل، والحرص على التزام عمود الشعر« وقد جرّهم مفهومهم للشعر إلى الوقوع في شعر المناسبات، والتعبير المباشر، وسمات الخطابة المرفوضة في الشعر وجرّهم أيضًا الإفراط في الجانب البياني إلى إهمال الأفكار الدقيقة والتجارب النفسية العميقة وعدم اتضاح شخصية الشاعر، ولون نظرية إلى الكون والحياة، ورسمه للطبيعة والناس»[3] ، فعلى الرغم مما وصلته الأشعار الكلاسيكية لهذا الاتجاه من تجريد فني، فإنها لم تستطيع إشباع الرغبة في التجديد، فكانت حركة التجديد النقدي التي قادها عباس محمود العقاد، وعبد الرحمان شكري وغيرهما، والذين ثاروا على الاتجاه الإحيائي التقليدي وأنكروا عليه شعر المناسبات، وشعر النماذج والمحاكاة، ودعوا إلى الصدق، والاهتمام بالعالم النفسي للشاعر، والوحدة الموضوعية، والعضوية للقصيدة ومفهوم هذا الاتجاه للشعر يعكسه موقف العقاد من شعر الإحيائيين، والذي رأى فيه أنه تكلف، وتصنع،...، وسعى في مقابل ذلك إلى« تثبت مفهوم معاصر للشعر يبدعه عن عصور الركاكة وسبك الألفاظ ويخرج به عن دائرة الصهيل والرنين العالي...[فقد]...، كان آية الآيات في نبوغ الكاتب أو الشاعر أن يوفق إلى جملة مستوية، أو بين صائغ الجرس، وإذا أشتهر شاعر بالإجادة،

[1]- محمد أبو الأنوار: التراث الشعري ودوره في مراحل التطور العربي، ص 318.
[2]- محمد أبو الأنوار: الحوار الأدبي حول الشعر، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط 3، 1987، ص ص 371، 372.
[3]- عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية: ص 200.

فليس للإجادة عنده معنى، غير المقدرة على الكلام النحوي الحلو، وهذه قدرة شوقي التي مارسها واحتال عليها بطول المراس»[1]؛ ومن ثمة دعوا إلى التعبير الصادق عن المعاني وابتكار صور مناسبة لها وعدم اتخاد النماذج قديمًا مثلاً تراكيب وألفاظ فصيحة قوية، بحيث يصبح الشعر: هو التعبير الجميل عن الشعور الصادق وإن كان مديحًا أو وصف للإبل والأطلال، وكل ما خرج عن هذا فليس بشعر، وإن كان قصة أو وصف طبيعة، أو مخترع[2]، ومنه« فليس الشاعر من يزن التفاعيل، ذلك ناظم أو غير ناثر، وليس الشاعر بصاحب الكلام الفخم، واللفظ الجزل...إنما الشاعر من يشعُر ويُشْعِر» [3] ، إذن فهذا التصور للشعر عند العقاد يحمل وجهة نظر جديدة حداثية في فهم الشعر، بحيث يرتكز الشعر على القدرة على التعبير، والتأثير، وتجاوز المضامين والأشكال التقليدية، إلى ما يساير روح العصر، ومن ثمة يقول العقاد:« ليس بين الشعر العربي وبين التفرع والنماء، إلا هذا الحائل، فإذا اتسعت القوافي لشتى المعاني والمقاصد، وانفرج مجال القول بزغت المواهب الشعري على اختلافها »[4] ، إذن فالعقاد يرى بأن الوزن بصفة عامة والقافية بصفة خاصة وقف حائلاً، أو منع الشاعر من تفجير مواهبه الشعرية والتعبير عن عواطفه.

ومع كل هذا فإن الهوة بين المستوى التنظيري والمستوى الإبداعي كانت واضحة، فصلة هذا الاتجاه بالتراث والتقاليد الفنية والشكلية لم تنقطع، مما جعل بعض النقاد العرب يرون بأن دعوته إلى التجديد كانت صدى لقراءته في الأدب الإنجليزي أكثر منها وجهة نظر حقيقية وعميقة[5]، إذن رغم وجهة نظر هؤلاء النقاد في أن العقاد دعوته إلى التجديد ام تكن نتيجة القصور التي يعاني منها الشعر القديم، وانما نتيجة لتأثره بالأدب الغربي

[1]- أبو الأنوار : التراث الشعري ودوره...،مجلة جدور التراث، ص 321.
[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- أبو الأنور الحوار الأدبي حول الشعر، ص 400.
[4]- المرجع نفسه، ص 402.
[5]- ينظر عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، ص 200.

عامة، والإنجليزي خاصة، ولا يهم أكثر ما يهم أن جماعة الديوان مهدت الطريق، وكانت سندًا قويًا وأساسًا مهمًا لإعطاء الشعر مفهومًا جديدًا ونظرية جديدة، وأن الشعر وجدان، فقد قال العقاد« إن لم تعرف حياة الشاعر من خلال ديوانه، فما هو بشاعر، ولو كان له عشرة دواوين »[1].

إذن فالعقاد يرى بأن الشاعر الحقيقي هو الذي يجعل من الشعر ملجأ لإفراغ مكبوتاته، وما يجيش في نفسه من عواطف، حتى يستطيع المتلقي التعرف على شخصيته، وبهذا يكون فهم العقاد للشعر على أنه مزاج من الشعور والأحاسيس. وشكري يوافقه في ذلك، حيث يرى أن الشعر هو التأمل العميق في الذات« فالشعر – عند شكري– مهما اختلفت أبوابه لا بد أن يكون ذا عاطفة، ولا أعني شعر العواطف وصف الكلمات الميتة التي تدل على التوجع وذرف الدموع، فإن الشعر عواطف يحتاج إلى ذهن خصب، وذكاء، وخيال أوسع »[2]، إذن فالشعر في رأي شكري ينبغي أن يكون نابعًا من القلب، حيث يطغى على الألفاظ العاطفة، وهذه الأخيرة لتترجم إلى ألفاظ يجب ان يكون الشاعر ذكي وذو خيال أوسع.

بالإضافة إلى العقاد وشكري هناك أيضًا المازني ففهمه للشعر على انه مجموع من الأحاسيس والشعور المنبثقة من النفس.

إذن فمن كل هذا يستنتج أن شعراء جماعة الديوان اتفقوا على أن الشعر وجدان، حيث يقول إبراهيم خليل في كتابه مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث أن مفهوم الشعر عند جماعة الديوان« الشعر إذن هو ما يقوم في وجدان الشاعر، ويجيش في نفسه، وأما اللفاظ فليست في نظرهم إلاّ رموزًا لهذا الشعر، وبما أن هذه الرموز قاصرة عن التعبير عن كل ما يقوم في وجدان الشاعر نفسه، كان على الشاعر أن يلتجا إلى الخيال أو

[1]- إبراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص 94.
[2]- المرجع نفسه، ص 142.

التشبيه»[1]، بمعنى إذا قصرت الألفاظ في تصوير عاطفة الشاعر، يلتجأ إلى الخيال وهو السبيل الوحيد في ترجمة هذه المشاعر إلى ألفاظ.

ومنه فجماعة الديوان انطلقوا من أن الشعر عاطفة وإحساسات ومشاعر فردية ذاتية، واعتمدوا الخيال في تصوير مشاعرهم، ونبذوا الزخرف البديعي. ونظرتهم هذه استمدت من تأثرهم بالشعر الغربي، حيث تجلت هذه النظرة الجديدة للفن أكثر عند المهجرين الذين شكلوا نقطة تحول في مفهوم الشعر،«فقد جاءت البداية من المهجر ونعني بداية الابتداع »[2]، بمعنى أن المهجرين هم الذين ساهموا أولاً في حركة التجديد الشعري، وجماعة الديوان تأثروا بهم. ويقول مقالح في هذا الصدد:«في هذا النتاج مناخ طوري أخلاقي صوفي يحول الشعر إلى فعل حياة وإيمان، وفيه قشعريرة غنائية مشبعة بلهب التمرد على الواقع، والتطلع إلى واقع أكثر سمو، وأبهى »[3]، وهنا يؤكد أدونيس هذا التطور في مفهوم الشعر لدى المهجريين بتوافر الحد الأدنى للإبداع الشعري، والمتمثل في الحرية، شأنه في ذلك شأن الموشحات التي اختارت هذه البيئة بيئة لظهوها دون البيئات العربية جميعًا[4].

إذن فالشعر أول انطلاقة في تطوره كانت مع المهجريين، نتيجة لتوفرها على الحرية والتي بدورها مهدت الطريق للإبداع الشعري، وهذه الحركة المهجرية يرى مرتاض بأنها:«كانت جريئة باعتبار ماضي الشعر العربي الذي كان يتفانى في التقليد حتى طلك العهد... فأنها في حقيقة الأمر لم تك إلاّ ذات خطوات خجولة غير عملاقة، لأن أصحابها لم يوفقوا إلى تحرير القصيدة من الأثقال التي كانت تجثم عليها بكلكلها، ناهيك

[1]- ابراهيم خليل: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، ص 94.
[2]- عبد العزيز مقالح: أزمة القصيدة العربية، ص 191.
[3]- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص 85.
[4]- ينظر المرجع السابق، الصفحة نفسها.

أن هؤلاء ظلوا ينتصرون معظم أطوارهم للعقل والمنطق، ويتعلقون بأسباب الحكمة والتأمل وهي أمور كانت مرفوضة على أيامه »[1] .

ومرتاض من خلال هذا القول فهو يرى أن الحركة المهجرية لم تأتي بجديد لأنها لم تحرر القصيدة القديمة من القصور التي كانت تعاني منها.

بالإضافة إلى هذا، لا بد الإشارة إلى إضافات جبران ومخائيل نعيمة، في البحث عن طريقة تعبيرية للشعر، فجبران كما يقول أدونيس« شاعر بصوته أكثر منه بنتاجه شاعر بالبعد الذي أشار إليه لا بالمسافة التي قطعها »[2]، إذن فجبران اهتمامه يصب أكثر في نوعية وجودة الشعر، وليس بكمية إنتاجه، فالشعر الذي تكون جودته رفيعة يبقى لطول الأمد، أما الذي أساسه الكمية سيزول شيئًا فشيئًا. وبهذا يكون جبران قد استطاع أن يكون مدرسة في الشعر، وذلك بفضل أسلوبه الرومانتيكي، الناعم، الشجي، الحارق، حيث وصلت بالقصيدة إلى مستوى التطور الحالي، بالإضافة إلى جبران، ميخائيل الذي أستطاع بغرباله...أن يعجّل بميلاد التحول في لغة النقد والشعر معًا[3].

إذن فجبران يعتبر المجد الأول في الشعر العربي، كما يرى أدونيس، وذلك بفضل أسلوبه الراقي في التعبير، بالإضافة إلى اعتباره بكونه:« النموذج الأول للشاعر، والإبداع الشعري بمعناه الحديث...[لأن]...حدسه الشعري حدس تغيير لا تصوير، كان يرفض العالم حوله، ويطمح إلى عالم آخر جديد، ومن هنا كان الشعر عنده قراءة، كان تجاوزًا وإضافة، فالخلاف بالنسبة إليه هو من يتفرد عن سواه بخصوصية معينة، ويضيف شيئًا إلى خبرة الإنسان وتراثه »[4].

[1]- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1991، ص ص 16،17.
[2]- أدونيس: مقدمة الشعر ، ص 85.
[3]- ينظر، عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية، ص 196، 197.
[4]- المرجع السابق، ص ص 81، 82 .

إذن فمن خلال بُعد رؤية جبران للواقع وخياله الواسع، أستطاع تصويره بطريقة وأسلوب جميل، مما جعله يكسر توقع القارئ، وهكذا اعتبر جبران حداثي في فهمه للشعر إلى درجة كبيرة.

إذن كل هذه التجارب والخطوات في حركة تجديد الشعر، بالإضافة إلى مجموعة من العوامل سياسية وثقافية واجتماعية...، كان لها صدى لدى اتجاه جديد، شديد التأثر بالاتجاه الرومانسي في الغرب، وبالأشعار المهجرية، والنزعة التجديدية...، وهذا الاتجاه هو جماعة أبولو،« فقد كانت تجارب شعراء هذه المدرسة مستوعبة للأبعاد التجديدية التي طمحت إليها مدرسة الديوان، ومدرسة المهجر، فكان شعرائها تلاميذ مجتهدين، انطلقوا بالشعر– مبنى ومعنى ولغة– خطوات في تيار التجديد»[1]، إذن فجماعة الديوان بدايتهم في تجديد الشعر العربي لم تكن من الصفر، وإنما مكملة لما جاءت به المدارس السابقة.

وهذا الاتجاه غلبت عليه المعاني الرومانسية، وتميزت أشعاره من جهة الأسلوب بـــ« الطلاقة البيانية والحرية التعبيرية، وتجسيم المحسوسات بتحويلها من المجال المادي إلى المعنوي...، والتعبير بالصور والميل إلى استخدام التعابير الرامزة والتجديد في الوصف،...، والميل إلى الألفاظ ذات الخفة على السمع وحسن الوقع »[2].

إذن فمميزات أسلوب هذا الاتجاه: البعد عن الزخرف البديعي، الحرية في التعبير عن طريق استعمال الخيال والرموز، حتى تكون نظرة الشاعر للطبيعة تتجاوز الوصف الملموس إلى الوصف المعنوي، بإضافة إلى بساطة الألفاظ.

وبهذا فإن هذا الاتجاه يتنكر لمبدأ التحرر اللغوي فـــ« نزعة التحرر صديقة الأسلوب الشخصي الذي هو سمة من سمات الأدب الحي،...، وأنه لخير ألف مرة أن

[1]- عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، ص 203.
[2]- محمد أبو الأنوار: التراث الشعري ودوره ...، ص ص 327، 328.

يكون الشاعر غامض في بعض نواحيه، ويكون مستقل في تعابيره من ان يكون ببغاوي أو صاحب شعار مستعار »[1].

ومن هنا فإن الأسلوب له دور مهم في تكوين شخصية الشاعر وجعله مستقل في تعبيره، وبهذا تكون مشاعره فردية وذاتية. أي أن الأسلوب يبين طريقة إخراج مكبوتات الشخص إلى الواقع، وبهذا يعد معيارًا وميزانًا لتفضيل بعض الشعر على بعضه الآخر.

إذن فجماعة أبولو، ليست الوحيدة التي لم تبدأ من الصفر، فهناك حركة الشعر الحر التي ظهرت نتيجة للأفكار التحريرية التي جاءت بها أبولو، وبالتالي مهدت الطريق لظهوره، والذي فغرض نفسه شيئًا فشيئًا فيما بعد، بعد أن كان قصائد متفرقة هنا وهناك في الدواوين الشعرية والمجالات، بالإضافة إلى ظهور الشعر المرسل والمنثور، وهذه الحركة جاءت تحت شعار الدعوة إلى الحرية، أي حرية الشعراء في تصوير مشاعرهم، وانفعالاتهم، وأخيلتهم، وبالتالي تتيح لهم الصورة الجميلة والألفاظ العذبة والرقيقة.

[1]- محمد أبو الأنوار: الحوار الأدبي حول الشعر، ص 440.

II. المفهوم العام للشعرية:

لقد أدى التداول الكبير للمفهوم الشعرية في الدراسات الأدبية اهتمام العرب به، وترجمته إلى اللغة العربية.

ولكن ترجمة هذا المصطلح اختلفت باختلاف المترجمين والنقاد، وكلٌ حدد معناه على حسب قناعته الخاصة، ويلخص بعض منها فيما يأتي :[1]

1) الشاعرية : وقد تناول هذه الترجمة، كل من سعيد علوش وعبد الله الغدامي.

2) الإنشائية : وهذا ما ذهب إليه كل من توفيق بكار في مقدمته لكتاب حسين الواد (البنية القصصية في رسالة الغفران)، وعبد السلام المسدي في كتابه(الأسلوبية والأسلوب)وفهد عكام في ترجمته لكتاب جان لوي كابانس (النقد الأدبي والعلوم الإنسانية) والطيب بكوش في ترجمته لكتاب جورج مونان (مفاتيح الألسنة) ورشيد الغزي، وحمادي صمود في كتابه (التفكير البلاغي عند العرب).

3) بيوطيقا : وتعتبر هذه الترجمة من أقدم الترجمات، حيث استعملها بشير بن متى، في ترجمته لكتاب فن الشعر لأرسطو، كما نجدها عند ابن خلدون في كتابه الشمس والعنقاء.

4) الشعرية : ونجد هذه الترجمة عند سامي سويدان في ترجمته لكتاب نقد النقد لتودوروف، كما نجدها عند محمد العمري، ومحمد الولي في ترجمته لكتاب جون كوهين النظرية الشعرية كما اعتمدها أحمد درويش في ترجمته كذلك لنفس الكتاب، إضافة إلى العديد من النقاد من بينهم ابن سلامة، شكري مبخوث، أحمد مطلوب، وكاظم جهاد.

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية- دراسة مقارنة في الأصول و المنهج-، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2003، ص، ص،ص26، 27، 28، 29.

5) نظرية الشعر : وقد تبنى هذا المصطلح علي الشرع في ترجمته لمقدمة كتاب نور تروب فراي تشريح النقد.

6) علم الأدب : ونجد هذه الترجمة عند جابر عصفور، ومحمد الماشطة.

7) الأدبية : وأهم من تبنى هذه الترجمة توفيق الزيدي.

أما بخصوص باقي النقاد والمترجمين في ترجمتهم poeties بالمخطط الاتي :[1]

Poeties

الشعرية	الإنشائية	الشاعرية	علم الأدب	الفن الإبداعي	فن النظم	فن الشعر	نظرية الشعر
- محمد الولي -محمد العمري -شكري المبخوث -رجاء بن سلامة -كاظم جهاد -المسدي -سامي سويدان -أحمد مطلوب	-توفيق بكار -حمادي صمود -فهم العكام -الطيب بكوش -رشيد الغزي -المسدي	-سعيد علوش -الغدامي	-جابر عصفور -مجيد الماشطة	-جميل نصيف -محمد خير البقاعي	-فاخ الإمارة -عبد الجبار -محمد علي	-بوتيل عزيز -علي عياد	-علي الشرع

Poeties

بيوطيقا **بويتيك**

-خلدون الشمعة -حسين الواد

[1]- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية، ص 32.

III.الشعرية في المنظور الغربي :

لقد أدى اختلاف الباحثين في تحديد موضوع الشعرية إلى تعدد مفاهيمها، حيث وصلت بها إلى مفترق الطرق، فبعض الباحثين أمثال كوهين وياكوبسون ربطوا الشعرية بعلم الشعر، وحاول بعضهم الآخر إقامة علم الأدب أمثال تورودوف.

أ) رومان جاكوبسون :

تعد أول انطلاقة لمصطلح الشعرية مع الاتجاه الشكلاني الروسي، هذا الاتجاه الذي جعل النص الأدبي هو محور الدراسة، حيث تناول الصفات الأدبية داخل النص.

وقد ارتبط مفهوم الشعرية عند هذا الاتجاه **برومان جاكوبسون**، الذي يمثل شخصية نقدية متميزة في التأسيس لعلم الشعرية، وهذا الأخيرة فمجالها هو الاستعمال الخاص للغة بحيث تزج الكلمات فيها عن دلالتها المعجمية لتؤدي دورًا يضفي على العملية الشعرية قيمة فنية وجمالية، فإن« كل بحث في مجال الشعرية يفترض معرفة أولية بالدراسة العلمية للغة ذلك لأن الشعر فن لفظي، إذاً هو يستلزم قبل كل شيء استعمالاً خاصًا للغة » [1]، وهكذا فإن وظيفة اللغة الأدبية للكتابة التي بواسطتها يمكن أن ترقى رسالة ما إلى مستوى عمل فني، وذلك على الرغم من أن الشعريات لا تقتصر على دراسة مشاكل اللغة الأدبية، ولكنها تجاوز هذا الحقل الضيق إلى نظرية الأدب[2]، بمعنى أن الشعرية هدفها الأساسي ليس اللغة وإنما النص الأدبي بعامته ، وبمعنى أخص أن موضوع الشعريات هو الأدبية، استنادًا لقول جاكوبسون« إن موضوع علم الأدب ليس

[1]- محمود أحمد درابسة: مفاهيم في الشعرية - دراسات في النقد القديم- جامعة اليرموك اربد، الأردن، ط1، ص27.
[2]- ينظر عبد المالك مرتاض، نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، ص 94.

الأدب بل الأدبية »[1]، بمعنى أن موضوع الأبحاث الأدبية ليس الأدب عمومًا وإنما ما فيه من الأدبية، أي العناصر المحددة التي تجعل منه عملاً أدبيا.

ولكن هذا لا يعني إهمال علاقة الفن والأدب بالحياة، حيث يقول: (إن **تيتانوف** و**موركافيسكي** و**شكلوفيسكي**، وأنا لا نقول بأن الفن يكفي نفسه بنفسه، بل إننا نبرهن على العكس من ذللك، أن الفن جزء من النظام الاجتماعي وعنصر يتبادل العلاقات مع عناصر أخرى، عنصر متغير، لأن الفن وعلاقاته مع القطاعات الأخرى في البنية الاجتماعية لا تنفك، تتغير وتتطور جدليًا)،[2] وهكذا فإن جاكوبسون يربط الفن بالحياة والمجتمع، وأنه من غير الممكن الفصل بينهما، فالأدب بوصفه فن هدفه الأول والأساسي هو التعبير عن الإنسان وحياته الاجتماعية.

وهكذا فإن جاكوبسون قد قدم تعريفًا موجزًا للشعرية، الذي حاول من خلاله أن يكسب الشعرية نزعة علمية من خلال ربطها باللسانيات، فيمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عمومًا وفي الشعر على وجه الخصوص، وقد ظل بذلك جاكوبسون مخلصًا للأثر الألسني ومطالبًا بأن تعريف الشعرية باتجاهاتها المختلفة والمتباينة في حقول المد الألسني، وهذا ما أشار إليه **عدنان حسن قاسم** عن اصرار بعض الألسنين على الحضور القوي للدفق اللساني في عملية مقاربة شعرية للنصوص ولغتها الشعرية مقاربة بناءة وناجحة.[3]وهكذا يمكن القول أن الشعريات جزء لا يتجزأ من اللسانيات، وذلك لاهتمامها بقضايا البنية اللسانية.

---

[1]-رومان جاكوبسون: قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، دار البيضاء، المغرب، ط1، 1988،ص 18.

[2]- المرجع نفسه، ص 89.

[3]- ينظر عدنان حسين قاسم: الاتجاه الأسلوبي البنيوي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2001، ص 97.

وجاكوبسون يضيف تصورًا آخر هو أن الشعرية قد تأسست أيضًا على نتائج نظرية التواصل التي أسهمت في بلورتها عدة أبحاث في تخصصات متنوعة منها:« **الفيزياء والرياضيات، واللسانيات »** [1]، ومن خلال هذه النظرية استخرج من عنصر من عناصرها الستة وظيفة وهي كالآتي:[2]

1) المرسل: وظيفة انفعالية تعبيرية أي تقديم انطباعه وانفعاله تجاه شيء ما.

2) **المرسل إليه:** وظيفته إفهامية تأثيرية.

3) الرسالة: وظيفة شعرية وتعمل هذه الوظيفة على البحث عن خصائص تميزها، وعلى إبراز قيمة الكلمات والأصوات والتراكيب.

4) القناة: وظيفة تنبيهية، حيث تسعى هذه الوظيفة إلى الحفاظ على التواصل.

5) الشفرة: الوظيفة الميتالسانية وتقوم بوصف وشرح القواعد الموجودة في عملية التواصل.

6) المرجع أو السياق: وظيفة معرفية، وهي وظيفة ذات طبيعة إبلاغية وصفية.

وجاكوبسون من خلال هذه الوظائف يعتبر الوظيفة الشعرية هي الوظيفة المهيمنة على باقي الوظائف الأخرى، فهي إحدى الوظائف الموجودة في كل أنواع الكلام، وبدونها تصبح اللغة ميتة وسكونية تمامًا، ولكن هذا لا يعني أن الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة الخادمة للفن، حيث يقول جاكوبسون:« الوظيفة المهيمنة والحاسمة، ولا تلعب الأنشطة اللغوية الأخرى إلا دورًا مساعدًا أو ثانويًا » .[3]

[1]- أحمد بكيس: الأدبية في النقد العربي القديم، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، أربد، الأردن، 2010، ص 14.
[2]- المرجع نفسه ص 14، 15.
[3]- رومان جاكوبسون: قضايا شعرية، ص 208.

بالإضافة إلى كل هذا فجاكوبسون أيضًا تحدث عن جوهر اللغة الشعرية، وتبنى مفهوم **شكلوفيسكي** القائل:« جوهر اللغة الشعرية ليس في التنسيق، انما النوعية التي تنعش الفكر والتي يقوم الشعر بواسطتها يفصل صورة أو موضوع متداول من سياقه المعتاد ليحوله إلى شيء جديد » . [1]

ومن هنا فإن خلق الشعر عند جاكوبسون يرتكز على محورين اثنين هما: الاستعارة والمجاز المرسل، فالاستعارة تعمل خاصة على المحور الاستبدالي، بمعنى تحول موضوع من مفهومه ومعناه العام والتداول إلى شيء جديد.

أما المجاز المرسل، فيعمل على المحور النظامي، أي أنه يبقي المعنى العام للموضوع ولكنه يضفي عليه شيء من الرونق والجمال، بمعنى يعبر عنه بأسلوب رائق.

وهكذا فالشعر يقام على هذين القطبين أو على أحدهما وكيفية صياغة هذه الصور الشعرية هي ما تميز شاعرًا عن آخر، فالمعاني موجودة لدى الجميع إلى أن طريقة تركيبها وتوظيفها تختلف من شاعر إلى آخر، ذلك حسب طاقته الإبداعية والتفكيرية.

إذن جاكوبسون يعد اللغة أو لغة النص هي مركز الأول، وبؤرة اهتمامه، ومن خلال إلحاح جاكوبسون على الشعر، يفسر ريفاتير بأن هناك مسوغ وراء ذلك:« وممكن هذا المسوغ في طبيعة التصور الذي بلوره جاكوبسون لمفهوم الوظيفة الشعرية، تلك الوظيفة التي تمنح مبدأ التماثل غير تلك التي يضطلع بها عادة » [2]، والتماثل يسهم في خلق نسق خاص الذي يتميز بالتوازي، وهذا الأخير تكون انطلاقته من الوظيفة الشعرية[3].

[1]- ميشال زكريا: مباحث في النظرية الألسنية وتعليم اللغة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، (د ط)، 1985، ص 80.
[2]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص144.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وفي نهاية المطاف جاكوبسون في تصوره للشعرية تمر بمراحل[1]:

1) الاستناد إلى المبدأ الشكلاني في أن اللغة الشعرية ذاتية الغائية مقابل اللغة اليومية التي تحيل على موضوع يقع خارجها.

2) إذن، النص الأدبي هو ما يميز الوظيفة الشعرية، وليس أي شيء يقع خارجه.

3) تقوم الوظيفة الشعرية بإسقاط مبدأ التماثل من محور الاختيار على محور التأليف.

4) وطبقا لمرحلة الثالثة، ينبثق نسق التوازي.

وبهذا فإن جاكوبسون بعد كل ما قدمه، والتي ساعدته في ذلك اللسانيات، وهذه الأخيرة تعد منهج ثري، قاده إلى اكتشافات جديدة في حقل الشعرية.

ب) جون كوين:

لقد تناول جون كوين في كتابه **النظرية الشعرية** موقفه المتمثل في أن« الشعرية علم موضوعه الشعر »[2]، وقد قام بترجمة هذا الكتاب كل من **أحمد درويش، ومحمد العمري، ومحمد الولي.**

وموقفه هذا ينبثق من ثنائية **(المعيار والانزياح)** التي تهدف إلى إبراز الفرق بين بنيتين لغويتين هما:« اللغة الشعرية التي تشمل على الانزياح بشكل كبير، واللغة النثرية العلمية التي يكاد يكون الانزياح فيها منعدمًا، ويبرز ذلك من خلال قول جون كوين« يمكن أن نشخص ظاهرة الأسلوب بخط مستقيم، يمثل طرفان قطبيان، القطب

[1]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية،ص 148

[2]- محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، (د.ط) ، 2010، ص 36.

النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة، فقرب القطب الأقصى تقع القصيدة، وقرب القطب الآخر تقع لغة العلماء، حيث لا يكون الانزياح منعدمًا، وإنما يدنوا من الصفر »[1]، إذن فالانزياح ودرجته الكبيرة في الشعر جعلته يتميز عن النثر الذي ينعدم فيه الانزياح والذي أدى إلى جعل لغته– النثر– علمية خالية من العاطفة.

ويلاحظ هنا أن جو كوين يقوم بإحصاء أسلوبي لدرجة الشاعرية في كل من الشعر والنثر، ويلتمس من خلال أراءه هذه ميوله إلى الشعر حينما اعتبر الشعر موضوعه الشعرية، فهو يعتبر الشعر طاقة تسحر القارئ، وأن الشعرية هي التي يجب أن تكشف ميزات تلك الطاقة.

وبهذا فإن جون كوين يرى أن للشعر خصائص تميزه وتجعله مختلفا عن النثر، ويرى أن لغته– أي الشعر– تحلل على مستويين:

المستوى الصوتي، والمستوى المعنوي، وبذلك يقر كوين بأن الشعرية التي يؤسس لها كعلم للشعر موضوعها اللغة فقط، فيدرس تلك الظاهرة على المستويين الصوتي والمعنوي، وقد خلص في دراسته للمستوى الأول – الصوتي– إلى نتيجة مفادها أن البنية الصوتية للشعر ليست بنية من هذا الخليط، قصيدة من الشعر وإنما هي بنية مضادة لمفهوم البناء في الخطاب النثري تنفر وتبتعد عنهم بمقدار تباعد غياب كل منهما[2]، وذلك بعد دراسته لقضايا الإيقاع، الوزن، القافية، التضمين، الوقف، الترقيم، وعلاقة المعنى بالصوت، والتجانس والرقابة، وعناصر التوضيح وعناصر التشويش في الخطاب الشعري.

[1]-جون كوين: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، الدار البيضاء، المغرب(د ط)، 1986، ص 22.
[2]- المرجع نفسه، ص 35.

ومن خلال دراسة كوين للمستوى المعنوي، يستنتج بأن هناك فرق بين الطبيعة النحوية والتركيبية لكل من الخاطبين النثري والشعري، فلغة الشعر تتشكل من خلال تجسيدها لمفهوم المخالفة.

والطبيعة النحوية والتركيبية التي يتحدث عنها الناقد تفترض أولاً قانونَا وهو:« بما أن كل العبارات مكونة من وحدات معجمية مخصصة بوظيفة في العبارة قادرة من الناحية المعنوية على أداء وظيفتها النحوية » [1].

وبعد تحليل اللغة على المستويين المذكورين، فإنه من الطبيعي أن يكون التمييز بين الشعر والنثر قائما لا محالة، بالإضافة إلى أن مفهوم الشعر وما يميزه كثرة الانزياحات والمجازات« الشعرية تهدف إلى البحث عن السمات المميزة للشعر » [2].

وبهذا فإن الأسلوب الشعري عند جون كوين يقتصر على شكل لغوي محدد هو الانزياح وهو ينطوي تحت موضوع الصورة، تلك الصورة الشعرية التي تتجسد في الاستعارة وهي الخاصية الأساسية للغة الشعرية« فالأسلوب الشعري هو متوسط انزياح مجموع قصائد » [3].

إذن جون كوين يعد الشعرية علم موضوعه الشعر، والذي يتناول اللغة المجازية، وذلك لأن الشاعر لا يتحدث كم يتحدث الناس جميعًا.

[1].- جون كوين: بنية اللغة الشعرية، ص 35.
[2]- - المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- محمود أحمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص 26.

ج) تيزقيطان تودوروف:

الشعرية عند تودوروف مرتبطة بالأدب عامة، ولا تتحيز إلى أي جنس أدبي شعرًا كان أو نثرًا، فالشعرية عنده استنطاق لخصائص الخطاب*الأدبي، حيث يعبر تودوروف عن هذا قائلاً:« ليس الأثر الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب المتميز الذي هو الخطاب الأدبي، عندئذ نذكر أثر أدبي لن يكون إلا تجليًا لبية مجردة وعامة. ليس هذا الأثر إلا واحدًا من إنجازاتها الممكنة، لهذا السبب فإن هذا العلم لا يهتم بالسلوب الكائن بل بالأدب الممكن » [1]، فشعرية تودوروف تبحث في خصائص الخطاب مهما كان نوعه، وهي لا تهتم بالأثر في حد ذاته وإنما باعتبار النص تجليًا لبنية مجردة وعامة، وهو يحاول الحاقها بالبنيوية، لأن كلتاهما تبحثان في خصائص النص الأدبي بمعزل عن المؤثرات الخارجية والقوانين الأدبية خارج العمل الأدبي، حيث يقول تودوروف:« إذا أخدنا هذه الكلمة – يقصد بنيوية – في معناها الواسع، ستكون كل شعرية بغض النظر مجموع الوقائع التجريبية (الأثار الأدبية)، وإنما هي مجرد (الأدب) بل إن أي وجهة نظر علمية في الميدان كان هو دائماً عملية بنيوية » [2] .

ومن خلال هذا القول يلاحظ بأنه لو أخدت لفظة البنيوية بمعناها الواسع لأصبحت هي شعرية بنيوية، إذن شعرية تودوروف تبحث عن القوانين الأدبية داخل

* الخطاب عند تودوروف: إن اللغة تنتج انطلاقا من المفردات وقواعد النحو جملاً، وهذه الجمل تنتظم فيما بينها لتتحول إلى ملفوظات أي أن اللغة في تلفظاتها تصير خطابًا، تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوث، رجاء بن سلامة، دار تويقال، ط 1، 1987، ص 22.

[1]- تودوروف: الشعرية، ص 22.

[2]- المرجع نفسه، ص25.

العمل الأدبي نفسه ولا تخرج عن إطاره، وتجرده من كل المؤثرات الخارجية، عكس العلوم الأخرى التي تبحث عن القوانين، الأدبية خارج العمل الأدبي كعلم الاجتماع معلم النفس.....

وبهذا تودوروف يعد الشعرية مجوعة الخصائص التي تجعل من العمل الأدبي عملاً أدبيًا جماليًا، ويعطيه الفرادة والتميز، حيث يقول:« ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكلٌ عملٍ عندئذٍ لا يعتبر إلا تجليًا لبنية محددة وعامة، ليس العلم إلا إنجازاً من إنجازاتها الممكنة، لكل ذلك فإن هذا العلم لا يُعني بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة أخرى يُعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية » [1].

إذن فشعرية تودوروف استفادت من كل العلوم المتعلقة بالأدب، وذلك لأن اللغة هي العامل الأساسي وجزء من موضوعها، فالشعرية مجالها اللغة الأدبية الفنية التي تجعل الأدب متميز ويطغى عليه الجمالية عكس الكلام العادي« كون الشعرية عند تودوروف تهتم بالبحث في الخصائص العامة للأدب بوصفه نظامًا رمزيًا متداويًا يستعمل نظامًا موجوداً قبله هو اللغة » [2].

وهكذا فشعرية تودوروف بنيوية تهتم بالبنيات المجردة للأدب وتتخذ من العلوم الأخرى عونًا لها ما دامت تتقاطع معها في مجال واحد هو الكلام[3] .

ومن كل هذا يستخلص إلى أن شعرية تودوروف ترتبط بكل الأدب (منظومه ومنثوره)، وهي لا تتأسس على النصوص الأدبية إذ لا يهمها الأثر الأدبي بقدر ما يهمها

[1]- محمود أحمد درابسة: مفاهيم في الشعرية، ص 26.
[2]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.
[3]- ينظر، رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ط 1، 2007 ،ص 74.

الخطاب الأدبي، بالإضافة إلى دعوة تودوروف إلى استقلالية الأدب لأن ذلك هو الذي يسمح بتكوين خصوصياته الشعرية.

د) شعريا ت بول فاليري:

فاليري في تعريفه للشعرية انطلق من أن الشعرية ترتبط بكل الأدب (منظومه ومنثوره) شأنه في ذلك شأن تودوروف، وهو قد بحث عن علم مناسب لهذا الموضوع، فأهتدى إلى أن الشعرية تحمل دلالتين:[1]

1) الشعرية عنده مفهوم مشتق من فعل poéim وهي اسم ينطبق على معناه الاشتقاقي، أي هي فضاء لكل ماله صلة بإبداع كتب، أو تأليفها حيث تكون اللغة في الوقت نفسه هي الجوهر والرسالة، ومن ثمة فالشعرية لا تعني مجموع من القواعد والمبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر، وإنما دراسة للخصائص النصية.

2) الشعرية عنده مرتبطة بالاستعمال العام، فهي ليست عالقة بمجموعة قواعد ولا بفن الشعر.

إذن فاليري يرى أن اللغة قضية مهمة من قضايا الشعرية، ويظهر ذلك من خلال اهتمامها بالمعنى الواسع للكلمة، وذلك لما تضفي هذه الأخيرة من جمالية.

IV. مجال الشعريات (موضوعها):

في بداية الأمر ساد بين الناس أن الشعريات موضوعها الشعر فقط، لكن بعد التطور الذي حصل في هذا المصطلح كونه أصبح دالاً على الإحساس الجمالي جعله

[1]- رابح بوحوش: اللسانيات و تحليل النصوص ،ص 72.

يرتبط بالعاطفة أو الانفعال الشعري، ومن تلك الفترة – كما يرى كوهين– لم يتوقف مجال هذه الكلمة في التوسع حتى أصبحت تحتوي اليوم شكلاً خاصًا من أشكال المعرفة، بل بعدًا من أبعاد الوجود[1].

بالإضافة إلى أن كثير من الدراسات الشعرية تتخذها محورًا للحديث عن طبيعة اللغة الأدبية، وخصائصها باعتبارها ملتقى نظريات الخطاب المعاصر، وقد ذهب تودوروف إلى القول:« ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع [الشعريات] إذ ما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي » [2]، إذن فالشعرية تسعى للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبي بوصفه نص وليس أثرًا أدبيًا، وهذا النص يحمل معاني متعددة، والشعرية تبحث في هذه المعاني. و تودوروف استند على الفرق الذي أقامه بارت بين الأثر الذي هو انتاج المؤلف الحقيقي، والنص الذي يعني القارئ الذي يوسع من إبعاده بالقراءة« إذا ثنة نص للمؤلف، ونص للقارئ، وطبقًا لهذا ينفي تودوروف أن تكون ثمة إمكانية للأثر الأدبي، أن يكون موضوعًا للشعرية، ذلك أن الأثر الأدبي عمل موجود وموضوع الشعرية هو العمل المحتمل، أي العمل الذي يولد نصوص لا نهائية » [3].

وهكذا فموضوع الشعرية اختلف من باحث إلى آخر، فنجد إضافة إلى تودوروف **جنيت** الذي عالج موضوع الشعرية على مستوى يختلف عن وجهة نظر تودوروف، فهو يرى« جامع النص هو موضوع الشعرية،....، ويلاحظ أن مفهومه ينحصر في وجهة تنظيرية شاملة على مستوى الأجناس الأدبية، وصيغ التعبير وأصناف الخطابات » [4]، إذن

[1]- رابح بوحوش: اللسانيات وتحليل النصوص، ص 76.
[2]- تودوروف: الشعرية ص22.
[3]- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص58.
[4]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

مفهوم الشعرية عند جنيت تنظيري شامل، بمعنى دراسة الخصائص المميزة والعامة للنص الأدبي عكس نظرية تودوروف التي موضوعها تطبيقي وذلك بإجراء الشعرية.

« إن الشعرية إذن علم غير واثق من موضوعه إلى حد بعيد، ومعايير تعريفها هي إلى حد ما غير متجانسة، وأحياناً غير يقينه » [1]

إذن الشعرية تسعى إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم كل من الشعر والنثر، ومفهومها أصبح متداولاً كثيرًا في الدراسات الأدبية، هدا ما أدى إلى اختلاف الباحثين في تحديد مفهومه.

[1]- حسن ناظم : مفاهيم الشعرية،ص 58.

الفصل الثاني

مفهوم الشعر عند عبد الملك مرتاض

خطة الفصل

- تمهيد

I. اللغة الشعرية

1- البنى الإفرادية

2-البنى التركيبية

3-المعجم الفني

4-البعد اللغوي

II. الإيقاع

III.الخيال

IV.حيز اللغة الشعرية

V. قصيدة النثر

I. اللغة الشعرية:

بوصف اللغة هي وسيلة من وسائل التبليغ، فالشعر هو نشاط لغوي، وبهذا يتجلى ارتباط بين اللغة والشعر، إذ أن اللغة هي العنصر الأساسي في إنتاج الشعر، وتكون له صفة الشعرية، واللغة الشعرية اتسمت بالمفاهيم، والمقاييس والتي استخدمت« لإيجاد الهوّة بين لغة الشعر القوماء، ولغة شعر المعاصرين...كلّ ما هنالك أنّ لغة الشعر واحدة في كل العصور وأنّ التوظيف هو الذّي يُعطينا الخصوصيات كل عصر وكل جيل وكل شاعر، وربّما كل قصيدة »[1]، أي أن حسن توظيف اللغة هو الذّي يبرز ميزات العصر وجيله.

فاللغة الشعرية ظلت تتقابل مع اللغة العادية، أي أنّ اللغة العادية انتقلت ألفاظها من الاستعمال العادي، والواضح إلى الاستعمال المجازي الشعري، وبذلك هو الخروج من الاستعمال الإضاحي إلى لغة الإشارة والإحاء.[2] وهو ما قصده الجاحظ في قوله:« تخيّر اللفظ وسهولة المخرج » [3]، فهو هنا يبرز أهمية اللفظ في إعطاء جودة وجمال للشعر، ويكون ذلك عن طريف تفجير اللغة، بمعنى الخروج المقدم عن دلالتها وتشويهها قصد إحداث إيحاءات جديدة فيها، كذلك ما يجب أن يُفهم من عمود الشعر في النقد العربي القديم، فالمدار كله في كل عصر، وفي كل طرح يتعلق بالعبارة الشعرية بعد تشكلها في البنية الشعرية التي تمنح الألفاظ إشاعات ودلالات جديدة، لم تكن لها في موقعها العادي سواء كان ذلك بالتشبيه أو الاستعارة أو المجاز أو الانزياح...، فإنما لكل عصر روحه

[1]- العربي دحو : دراسات وبحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1991، ص 15.
[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- الجاحظ: البيان والتبيين : تحقيق وشرح محي الدين الخطيب، دار الفكر، بيروت، ط 4، ج1 (د ت)، ص 43.

وفلسفاته[1]،كما جاء في قول الشكلانيون الرّوس، بأن الشعر إن هو إلا اللغة في وظيفتها الجمالية، وأنّ الأدبية هي ما يجعل الأثر أثرًا أدبيًا، وأن النص بنية لغوية مكتفية جوهرها العلاقات التي تربط بين عناصرها[2]، فاللغة هي التي تجعل النص متماسك ومترابط في بنيته، مع كسبه جمالية، والشعر كذلك.

ومن هذه المنطلقات يرى مرتاض أن مفهوم اللغة« نفصل عن مفهوم اللسان نهائيًا منذ القرن التاسع عشر حيث اغتدت اللغة السميائية تتقابل مع اللسان الموروث لأمة من الأمم كاللسان العربي الذّي هو لغة العرب » [3]، إذن فوظيفة اللسان غير فنية ولا إبداعية على حين أن اللغة حق للأدباء والنقاد[4] بمعنى أن دور الوظيفة اللغوية يكون سيميائي، كما يقول مرتاض مثالا بسيط يوضح شعرية اللغة كأن يقال :

مات الثلج الاسود.

فأما النحوي فهو يصف الجملة بما ينبغي لها أن توصف به إعرابا... ما دامت جملة غير فاسدة من حيث التركيب النحوي.

و أما البلاغي والأسلوبي فإنهما سيرفضان هذا الضرب من التعبير يريانه فاسدا على الرغم من استقامته نحويا ، لأن الثلج لا يصبه الموت ولا يوصف بالسواد.

و أما السيميائي فلعله لا يراعي الوظيفة النحوية ولا تكاد تعنيه إلا بمقدار ما تظاهره على تفسير الرموز، بل إن التصور المنطقي للأشياء قدلا يعنيه إلا من بعيد، ومن أجل ذلك فإنه لا يرفض هذا التعبير...ولا يراه سليما فحسب وإنما لا تنشط حقول عقله إلا

[1]- الجاحظ: البيان والتبيين، ص 43.
[2]- ينظر عبد الملك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، دراسة في الجدور، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2000 ص 111.
[3]- عبد الملك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، ص 111.
[4]- ينظر المرجع نفسه الصفحة نفسها.

حين يصدق مثل هذه الظواهر الأسلوبية[1] وهنا تطغى الوظيفة اللغوية السميائية على التركيب النحوي، وذلك أن سميائية اللغة تعتمد على الرمزية والإيحاء« فالشعر بنى والنثر بنى، و على قدر امتلاك هذه البنى للماء الجمالي أي للمسحة الفنية الشاعرية، أو الضلال الشعرية الشفافة، يكون الشعر أجمل نسجا، وأنقى حبكا وأنظر تعبيرا وأخصب صورة » [2] و بهذا فالضلال الشعرية، و الجمالية الفنية لا تقوم بالضرورة على الأساليب البلاغية من تشبيه واستعارة... كما انه لا تأتي من العبارات الرنانة[3] إنما تأتي من خلال « استقاء النص الشعري لشبكة من العلاقات اللسانوية تتجسد في طائفة من العناصر الشكلية كاللغة الفنية (اللانقاج)، ونظام العلاقة بين الدوال ودرجة الصلة بين الدوال والمداليل وكيفية التعامل مع الحيز وطريقة توظيف واضفاء الحركية على مدياته و هلمّ جرّ » [4] فالشعر يعتبر بناء لغويا يعتمد على اللغة في تكوينه على مستوى الشكل والمضمون.

و من ذلك« إنّ الشاعر إنما هو شاعر بحكم ما يقول لا بحكم ما يفكر أو يحس إنه مبدع للألفاظ، لا للأفكار، فكل عبقريته إنما تتجلى في ابداع الكلام إنّ الإحساس الخارق لا يمكن أن يجعل المرء شاعرا عظيما » [5]، بمعنى أن الشاعر مبدع للألفاظ أما المعاني و الألفاظ فهي في متناول الجميع، حيث يقول حازم القرطاجني في ذلك« فإذا عبّر الشاعر عن تلك الصور الذهني الحاصلة من الإدراك، أقام اللفظ المعبّر به هيئة لتلك الصورة الذهنية في أفهام السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الالفاظ » [6] أي أنّ الابداع ينتج عن اتحاد الألفاظ المعبّرة عن دلالات، وذلك بالصياغة الفنية أو البنية

[1]- عبد الملك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، ص 111..
[2]- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ديوان المطبوعات الجامعية ، الجزائر ، (د ط)، 1991، ص، ص،16، 17.
[3]- ينظر المرجع نفسه ص 17.
[4]- المرجع نفسه ،ص 06.
[5]- ينظر المرجع نفسه ،ص 10.
[6]- حازم القرطاجني أبو الحسن : مناهج البلغاء و سراج الأدباء ، تقويم و تحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، دار الغرب الإسلامي ، بيروت، لبنان، ط2، 1981 ، ص 19.

اللغوية المخصوصة التي تدخل المعاني إلى عوامل الشعر إذ« للشعر عوامله التي لا ينبغي أن تكون لها حدود، و إن مرق عن هذه العوامل الطريفة الغريبة معًا فقد شعريته »[1] و ذلك دليل على وجوب التقيّد بمبادئ الشعر وإلا سيفقد صفة الشعرية.

و اللغة الشعرية هي تلك الصياغة او البنية التي تتجاوز الوظيفة التبليغية إلى الوظيفة الانشائية[2] لذلك فهي« حياة جديدة تبعث في قوالب معجمية قديمة أي ألفاظ منقبرة في المعاجم اللغوية » [3]، فإذا هي لغة حية تحتاج إلى من يطلعها إلى الواقع في قالب جمالي، كما أن الصياغة الشعرية لا تنقل إلينا معالم حقيقية مباشرة تقريبية، وانما تيلك سبيلا آخر يخرج بالألفاظ والصيغ من دلالاتها المباشرة التي تكون اللغة فيها شفافة اعتباطية تنحو نحوًا إشاريا يحمل مدلولا واحدا إلى فضاءات، إيحائية لا يتحقق فيما يتطابق بين الدال والمدلول، كما هو الشأن في المعجم، وإنما يحمل معاني جديدة تنقلها إلى عالمه الجمالي، عن طريق التكثيف والإيحاء و التضمين والمجاز في نظام لسانوي مخصوص للعلاقات بين الدوال[4] وهذا من أجل بعثه نوع من الحيوية والحياة على النص الشعري.

وفي هذا الصدد يضرب مثال لأبي حيان التوحيدي يقول:« كَتَبتُ إليكَ والربيعُ مُطلٌ، والزمان ضَاحِكٌ، والأرض عروسٌ، والسماءُ زاهرٌ، والأغصان لدنةٌ، والأشجار وريقةٌ، والغدران مترعةٌ، (...)، وكانت الجبالُ تقشعِّر، والأودية تنضب، والغدران تجف، والرياض تقف، والأغصان تجسوا، والبلاد تقسوا : فإنه في مشاهدة الحبيب عوض عن كل بعيد وقريب » [5] من هذه الألفاظ، وأنت تقرأها يستبين لك الجمال الذّي يطغى عليها، هذا ناتج عن حُسن تنسيق الشاعر بين لغة الألفاظ، ولغة رموز الطبيعة التي تبعث في

[1]- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري ص 117 .
[2]- ينظر المرجع نفسه، ص07.
[3]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.
[4]- المرجع نفسه الصفحة نفسها.
[5]- أبو الحيان التوحيدي : الإشارات الإلهية، تحقيق عبد الرحمان بدوي، القاهرة، (د ط)،1950، ص 337.

النفس بهجة ونغم، حتى وإن خالف شيء من منطق الواقع، وهذا دليل على إبداع الشاعر، ومن ذلك فإن مرتاض يكاد أن يقول : إن هذا – لروعته – لشعر بل إنه الشعر« إننا تجدنا أمام نص أدبي ينتمي نوعيًا إلى صناعة الشعر بالمفهوم العام للشعرية (...) فالألفاظ هي الآلة الأولى لكل نص أدبي، ذات ظلال شعرية شفافة، كما إنّ هذه الألفاظ ركبت مع بعضها البعض تركيبًا خاصًا جعل منها وسائل فنية لحمل صور شعرية غنية مكتظة بالموسيقى اللفظية، رشيقة، موحية، مُلهمة، حالمة، باسمة،(...) على خرسها ناطقة (...) ثم الأروع من كل ذلك أنّ الألفاظ نفخت فيها الحياة نفخًا، وإن الجمادات أصبحنا متحركات، والأشياء أصبحن عاقلات؛ ذلك بأنّ في النص تشييئًا، واضحًا، وتشخيصًا أو تجسيدًا باديًا » [1] وهذا راجع للدور الكبير للألفاظ في تجسيد المعنى فعلى الرّغم من أنّ « الدوال المعجمية كامنة في الاسفار قابعة في القراطيس، فإن العبقرية الشعرية تتجسد في كيفية توظيف هذه الدوال وتحميلها معان لم تك فيها، ثم في كيفية الربط بين هذه الدوال، ثم في وضع نظام لسانوي للعلاقات فيما بينها داخل الخطاب (...) أي كيفية بناء الخطاب الشعري بوجه عام » [2] والكاتب حينما يكتب فهو بذلك« يديج نسوجا لغوية ينفخ فيها من روحه، وخياله وعقله، طاقات دلالية ، جديدة لا توجد، أو لا تكاد توجد في المعاجم كأنها لغته هو وحده من دون العالمين » [3] إذ أنّ الكاتب المبدع يخرج دلالات جديدة تتصف بالجودة، والجمال يستحق بذلك صفة الابداع.

و في إطار كون اللغة تقول وتنحرف عن مألوف القول، و عادي الكلام الذّي لا يعمد إلى المجاز والتشبيه، والاستعارة إلا قليلا، يمكن الحديث عن مصطلح جديد ألا وهو الانزياح بمعنى أنّ المجاز[4] يأتي بعد ذلك« في الكلام في الشعر التقليدي هنا وهناك، في النشج، فيعامل على أساس ذلك مثله مثل التشبيه الذي لا يأتي هو أيضا إلى هنا وهناك في

[1]- عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين وإلى أين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1983، ص 64.
[2]- عبد المالك مرتاض بنية الخطاب الشعري ،ص 11.
[3]- عبد المالك مرتاض : في نظرية النقد، دار هومة، الجزائر ، (د ط)،2000 ،ص08.
[4]-ينظر عبد المالك مرتاض : شعرية القصيدة-قصيدة القراءة ،دار المنتخب العربي، بيروت، (ط 1)،ص144.

النسج الشعري، كله مجازا، فإن هذه السير تندرج ضمن الانزياح لا ضمن المجاز »[1] إذا فالانزياح في تصور مرتاض فهو يتجاوز الخروج عن أساليب التقديم والتأخير والحذف، واستحداث ظواهر أسلوبية مميزة، اواستعمال التشابيه، أو الاستعارات أحيانا لأن مثل هذا التصور لهذا الانزياح ضيق[2]، كما أن مرتاض يسعى« أن يتوسع في التعامل الكلامي، فذهب إلى أبعد الحدود الممكنة ليتبوأ الانزياح، حقا مكانته اللسانياتية والسيميائية في التعامل والخطاب المعاصر »[3]، وبهذا يُسلم« أنّ للشعر عوالمه التي لا ينبغي أن لا تكون لها حدود وإنما مرق الشعر عن هذه العوامل الطريفة، الغريبة معًا فقد شعريته وأضاع نفسه، وأصبح تائهًا تَلتمسهُ وتنشره بين بنات القول فلا نجده »[4]، وهذه العوالم وإن كانت غير مألوفة ولا معروفة فهي تشكل انسجام، وانتظام و« النص استطاع أن يجعل من العلاقات الخارجية مضمنة في علاقات داخلية على سبيل ربط العلاقتين بسمات من جنس الكلام السابق، فإذا هي ترفض في سياق النص جُملة، فيتيسّر على المتلقي إدراك هذه العلاقات الكامنة هي هذه العناصر، التي انتقلت من مجرد دلالة لغوية فجّة، عيّية، إلى دلالة سميائية واسعة قويّة »[5]، إذن فاللغة الشعرية« تستحوذ وتستولي– على النسيج الشعري كله، وتعزوا هذه النزعة إلى أن النقد تطور إلى قضايا البناء والملاح الفنية أو الجمالية بشكل عام، وذلك تماشيًا مع وضع ثقافي مختلف »[6] وهذا ما جاء في قول يمني العيد، لذلك تحاول الدراسات التي تعتبر النص الأدبي بنية لغوية، وخصائص مميزة تتناول النص، وذلك من حيث« بنيته الإفرادية التركيبية ثم من حيث الزمان فيه وكيفية، تعامل الكاتب معه، ثم من حيث الحيز، ورسم الصورة الفنية من حيث وضع هذه

[1]- عبد المالك مرتاض : شعرية القصيدة-قصيدة القراءة ،دار المنتخب العربي، بيروت، (ط 1)،ص144.
[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- يتظرالمرجع نفسه: ص 145.
[4]- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص 117.
[5]- عبد المالك مرتاض : شعرية القصيدة، ص 145.
[6]- ينظر يمني العيد : وجه لوجه مجلة العربي، (ع 502)، سبتمبر، 2000، ص 74.

البنى » [1] وبهذا فإن النص هو المحرك الأساسي والدليل على ما يريد الشاعر من قصيدته فهو حين يكتب قصيدة، عليه أن يتتبع الخصائص التي تميزها وذلك انطلاقا من اللغة وتركيبها.

1- البنى الإفرادية:

قبل أن تتشكل الجملة لابد لها أن تمتلك ركيزة تتجسد من خلالها، وذلك بالبحث في البنى الإفرادية والتي هي مسوغة أنّ« المفردة أو المونيم، أو اللفظ (...)، هي التي تشكل قاعدة الجملة من حيث هي نحوية كانت، أم أدبية أم ألسنية، ثم إن الجملة هي التي تمثل قاعدة النص، والنص هو الكلام الأدبي الذي تتجسد منه المناهج الحديثة مجالاً فسيحًا لكشف الأسرار الغامضة وإبراز الدقائق الكامنة » [2] بمعنى أن الكلمة هي التي تشكل الجملة، وهذه الأخيرة تعتبر العنصر الأساسي في تكوين النص لأنه لو لم تكن، فالنص منعدم، أو غير موجود، وبهذا يذهب علماء اللغة« أنه من المحال أن نصدر أحكامًا على فلسفة أو آراء كاتب ما دون تحليل مسبق للغته » [3]، ومن هنا فالكاتب لا يعتبر كذلك ما لم يكن جديرًا في انتاج نص يكشف عن حقائق أدبية وإبراز مقدرته الفنية، وهذا راجع إلى أنّ اللغة« هي الداخل، هي الجواني، هي اللاّمرئي بالعين، والمرئي بمدرسة اللغة الشفافة التي تستطيع التقاط الصور، ووصف العواطف وما في الجوانح، ودغدغة النفس

[1]- عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 04.
[2]- المرجع نفسه، ص 66.
[3]-ينظر علي عزة : اللغة والدلالة في الشعر – دراسة نقدية في شعر السياب، وعبد الصبور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1976،ص09.

وما في المشاعر (...) »[1] لذلك يُلاحظ أنه « لم يَعد أحد يكتب في متن اللغة غير اللغة، واذك يتم البحث في خصائص العناصر التي اتخذت أدوات لنسج الخطاب وتركيبه، فنقول حينئذٍ، ما هي البُنى الطاغية في القصيدة ؟ الأفعال أم الأسماء ؟ النكرات أو المعارف ؟ ومن الأفعال ماذا يهيمن منها : الماضية أم الحاضرة، أو المستقبلية ؟ ثم بماذا كانت الجدات تبتدأ في نسجها عبر الخطاب الشعري ؟، ثم ماذا كان موقف النص من استخدام البُنى من حيث هي ؟ وماهي الحدة الدلالية (...) التي نفخها فيها فمزقت من إطارها المعجمي الميت، إلى إطارها الشعري النابض بالحركة والحياة ؟» [2] وكل هذه التساؤلات هي دليل على الخطوات التي يتبعها الكاتب في إنتاج النص وإخراجه من إطاره المعجمي الميت، إلى بعث الحياة فيه بطريقة شعرية وتحمل جمال فني.

إذن« (...)، فإن الدراسات والمناهج اللغوية المعاصرة – وهنا الأسلوبية على وجه الخصوص – تسعى إلى الاقتراب من نسيج الخطاب بأدوات ألسنية قصد حصر الظواهر الألسنية المميزة له، وكشف إسراره الكامن، وراء لغته، ذلك أن الناقد، وإن هو إلاّ قارئ محترف، يضع أيدينا على حقائق في النص الكامنة، ويضيء الجوانب في النص كانت خافية معتمدًا في المناهج الحديثة، إجراءات الموضوعية، العلمية أو التي تسعى إلى ذلك، وهنا يمكننا الحديث عن الإجراء الإحصائي، وأهميته في التحليل اللغوي للأسلوب، ووصف عناصره، وتبيان خصائصه » [3]،والأسلوبية هنا هي مجموعة من الوسائل التي

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية النقد، ص 09.

[2] عبد الملك مرتاض: ا،ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة« اين ليلاي» لمحمد العيد الخليفة ، ديوان المطبوعات الجزائرية ،الجزائر،(دط)،1991،ص24.

[3]- ينظر صلاح فضل : "من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية" مجلة فصول، المجلد الرابع، (ع 1)، 1983، ص 139.

من خلالها يُكشف عن الأسرار الموجودة في النص، وبهذا فإن الإجراء الإحصائي« "سيظل في مثل هذه الأحوال الأداة الأولى للمعرفة الألسنية لأننا بمعرفة أجزاء الوحدات، ومما تألفت، نكون قد عرفنا بشكل أو بآخر خصائص هذه الوحدات وهي معرفة تقتضي بنا حصر خصائص الألسنية العامة لنسج الخطاب » [1] والإجراء الإحصائي ليس مقصود لذاته، فلن يكون الذي تنتمي إليه شيء، ما لم نقم تعليله وتأويله، فمثلاً في دراسة مرتاض لقصيدة **أين ليلاي لمحمد العيد الخليفة** والتي تتكون من ثلاث عشر وحدة، لاحظ أن ثلاثة منها يبتدأن باستفهام صريح (...)، أضافة إلى عجز الوحدة الثلاثة عشر، حيث يظهر أنه ينتهي هو أيضاً باستفهام، كما تبدأ الوحدة الأولى أيضً باستفهام، وأن السؤال كان عن المكان، وعن العلة وعن النسبة[2] ومن هنا يتجلى« باب اللغز وطريق المعرفة، فلو عرف مكان ليلى، لكان عثر عليها، ولو عثر عليها لكان أثلج صدره، وسعد قلبه فكأن **أين** مفتاح لسلسة من المفاهيم والقيم التي تشكل المثل الأسمى لفهم الناص وعمله الشعري »[3] فالاستفهام هنا ليس مجرد استفهام ، و**أين** هنا ليس مجرد حرف استفهام، لسؤال عن المكان، فقد جاء بها محمد العيد الخليفة ليُحملها معاني جديدة لم تكن فيها وإنما اكتشفها في نسج الخطاب وموقعها منه، وفيه في خضم بحثه عن **ليلاه** » [4] وهذا يُظهر أهمية المونيم، والمعنى الذي يكسبه في النص والذي يجعل منه عنصر أساسي في تركيب هذا الأخير وهو نتيجة اتحاد هذه المونيمات في تكوينه.

ويتجلى كذلك أن البنى تظل ميتة في كل الأحوال إلا إذا اصطنعها المصطنعون، ومنهم الشعراء، أو تظل على الأقل، حاملة للمعاني المتعارف عليها، إلى أن يأتيها شاعرٌ

---

[1]- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص25.

[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد الملك مرتاض: أ،ي ، دراسة سميائية لقصيدة« أين ليلاي » ،ص 65.

[4]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

*- من قصيدة "اشجان يمانية" للدكتور عبد العزيز المقالح، التي تناولها الدكتور مرتاض بالدراسة في كتابيه: بنية الخطاب الشعري ، و شعرية القصيدة- قصيدة القراءة.ص143.

خلاف فيحملها معاني جديدة بفضل العلاقات التي تربطها بباقي البنى في قوالب لها دلالات، ويمثل مرتاض هذا القول بمثال : *

صار الدمع بعيني وطن

شربت عيني ماء الحزن

التذكرة الاولى ثعبان

و التذكرة الثانية تمساح

ومن خلال هدا المثال يوضح مرتاض بأن المعنى يمكن واضح في البداية، ولكن في الحقيقة معناه مرتبط بالدلالة التي تملكها هذه البنى من معاني في اعماقها.

2- البنى التركيبية

يكون البحث ينتجه المبدع ، و قبل ان يكون كدلك فهو خاضع في تركيبه الى بنى تجعل منه نص بمعنى الكلمة و بهذا النص« ممارسة لغوية تقوم فيها العلاقة بين المبدع و اللغة على اسس جدلية يتولى منها النص، الذي يسعى دوما لإنتاج اسلوبه الخاص حضنه المنيع، عزلته الباهرة، سجنه الرائع الذي لفته » [1] لدى فالنص يربط بين المبدع و الألفاظ و جمالها النسجي و من هنا فـــ« الخطاب نسج من الالفاظ له خصائص لسانية تميزه عن سواه، من اجل دلك نجد في بعض الأطوار الموضوع يتكرر هو نفسه ، لدى

[1]- محمد احمد العشيري:"تفعيل النحو و تشكل الدلالة" ، مجلة جذور التراث ، م،س، (دط) ، (د ت) ص 115.

اكثر من مبدع ، و لكن نرى كل مبدع يتميّز ويتفرد » [1] هذا يعني أنه مهما تشابهت المعاني لكن في طريقة نسجها يظهر الفرق و خصوصية مبدع و آخر.

و للشعر أسلوب خاص به في التعبير عن أفكاره، لذلك اعتنت الاتجاهات النقدية النصانية الحديثة بدراسة البنى التركيبية ، و الاعتداد بالبنى اللغوية و وظائفها ، باعتبار النص بنية قائمة بحد ذاتها، ذات علاقات داخلية متبادلة بين عناصرها، و بهذا تكون طريقة الكتابة باستخدام الكاتب لأدوات تعبيرية من أجل غاية أدبية، كما أكد مرتاض في محاولة لرصد الظاهرة السانية المميزة وتأويلها وتحليلها ، وتباين جمالياتها، و أبعادها الدلالية والفنية العميقة[2] ففي دراسته لقصيدة *أشجان يمانية لعبدالعزيز المقالح* يتساءل عن خصائص البنى التركيبية المؤلفة لها« هل هي قصيرة أو طويلة؟ هل تبتدأ بفعل أو اسم؟ ثم هل يغلب عليها الطول أو القصر؟ ثم ما هو هذا الطول في حال طوله؟ ثم ما خصائص هذه البنى التركيبية في حد ذاتها » [3] و هذه التساؤلات جاء النص بالإجابة عنها و مثال ذلك في الأفعال و الأسماء حيث وجدّ توازن بين هذين الجنسين، و أيضا من حيث تفاصيل البنى الداخلية للأبيات.

كما خلص النص إلى تقارب في الحال، وتوازن المظهر و نصفه في اصطناع الجنس، و الحلة هي ما زعمنا من أن الخطاب يستوفي بهائه اللساني فإذا الحركة و الحياة والزمن والأفعال، و إذا الثوب و وصف الحيز للأسماء » [4] و بذلك فهو حينما يتناول نصا من النثر الفني، أو النثر الشعري لأبي حيان التوحيدي يصف فيه مشاعر الشوق، و الحنين، لاحظ أن البنية القصيرة سيطرت سيطرة مطلقة على أسلوبه بحيث يمكن اعتبار النسبة المئوية لهذه البنية 80% كما لاحظ أن الإيقاع الخفيف السريع هو المسيطر كذلك

[1]- عبد المالك مرتاض بنية الخطاب الشعري، ص34.
[2]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]-عبد الملك مرتاض:بنية الخطاب الشعري،ص 35.
[4]- المرجع نفسه،الصفحة نفسها.

فذهب في تعليل شيوع هذه العناصر في هذا النص[1]، إلى أنّ« الإيقاع السريع يلائم كل الملائمة للبنية القصيرة(...) و هذه العلاقة الجدلية بين البنية و الإيقاع الصوتي تثبت أن الرجل العربي الأصيل كان يميل إذا عالج لون نعين من الموضوعات المتصلة خاصة بالشعر و العواطف إلى الجمل القصار الموقعة، مما يجعل هذا الضرب من النثر يجاوز حدود النثرية بمفهومها التقليدي، و يثبت إلى مرتبة الشعرية التي من خصائصها الإيقاع و البنى المتشابهة و الصيغ المتقاربة » [2] بمعنى أن البنى القصيرة يلزمها الإيقاع و الدليل في ذلك أنها مجربة حيث شهدت قفزة نوعية و ذلك من خلال بنائها التقليدي الذي كان ثم انتقلت بعد ذلك إلى بناء شعري يتصف بالجمالية.

[1]- ينظر عبد المالك مرتاض: النص الأدبي من أين و إلى أين، ص-ص 63،79.
[2]- المرجع نفسه، ص 79.

3- المعجم الفني

يعد المعجم الفني أو الشعري للقصيدة أهمية كبيرة, تجعله حرا، فاصلا بحيث يجعل النص كيانا إبداعيا يسير في طوائف دلالية و جمالية، يرقى إلى مستو الأدبية، كما يعتبر مرتاض من القلة القليلة الذين يهتمون بالمعجم الفني و يقول في ذلك« إذا لم يكن لأي نص أدبي معجمه الفني الخاص به، المميّز له، فلا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى النصية، و إذا لم يرقى إلى مستوى هذه النصية، فقد لا ينبغي له أن يرقى إلى مستوى الأدبية »[1] و المعجم الفني يقوم على التحليل و التأويل و الاستنتاج و الانقياد بهذه المسألة ينبغي له أن يكون« مظنة لجني الثمرات ولا يمكن جنيها من النص إلا به، ونحن نميل إلى اعتبار هذا الضرب من الدراسة من أساسيات الطرائف التي تمضي إلى فهم النص و إدراك بعض أسراره الكامنة وراء اللغة المستعملة، و أنه فاصل بين النظرة الانطباعية أو الدوقية التي لا تخلو من فجاجة »[2] بحيث تكون دراسة معنى الكلمة من خلال الكلمات المتصلة بها دلاليا« فمعنى الكلمة إذًا هو محصلة علاقاتها بالكلمات الأخرى داخل الحقل المعجمي-كما يقول يونز- و منه فالحقل الدلالي يعبر عن معنى معين من الخبرة والاختصاص »[3] و من هذا تتجلى دراسة مرتاض للمعجم الفني و تختلف« كل الاختلاف عن البحث في المادة اللغوية التي يبني منها النص نصه ففي حال يراد إلى المادة اللغوية الخام و في حال أخرى يراد إلى الثمرات التي أثمرتها هذه المادة الخامدة

[1]- عبد المالك مرتاض: أ-ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي"، ص72.
[2]- محمد قدور: مبادئ اللسانيات، دار الفكر المعاصر، ط1،1996،ص ص 302-303.
[3]المرجع السابق، ص 73.

التي حيت بالاستعمال وازدهرت باحتمالها دلالات جديدة، أو دلالات عادية لكن عبر نظام مقدر من الثغرات » [1] فمن خلال هذا يبين الفرق البنى الإفرادية و البنى التركيبية، وأسلوب دراستها من حيث الدلالة.

و بما أنّ أسلوب الكاتب هو عبارة عن نواة إبداعية خاصة به و بصمته فإنه من واجب و حق« كل مبدع لأنّ يصطنع مجموعة من الشفرات و الإشارات و العلامات التي كانت مدونة في معاجم اللغة أو مبثوثة في الأسفار فإنها لم ترد قط على ذلك النحو التي يجب أن ترد عليه لديه ، فالمعجم الفني إذًا هو التميّز الذي يميّز النص الإبداعي لمجموعة من الخصائص الفنية التي ينفرد بها ، أو يجب أن ينفرد بها على الأقل، جدلا، كل مبدع في أي لغة و في أدب » [2] بمعنى أن المعجم الفني له الفضل الكبير في تمييز النص و إظهار خصائصه الفنية و الجمالية، لكن هذا لا يعني بأن« دراسة المعجم الفني تقتصر دائما على إبداع مبدع واحد، فقد يكون في قصيدة أو في ديوان أو دواوين لشاعر واحد، و قد يمس إبداعات مبدعين كثر ينتمون إلى نفس العصر وتجمعهم ظروف واحدة، و وطن واحد، كما قد يكون الجامع بينهم أمر فني، فمطالع القصيدة العربية التي اتخذت لها معجم غني ظل سائدا لقرون طويلة » [3] و بطبيعة الحال تختلف الغايات من دراسة إلى أخرى و على مر العصور فـــ« إضافة إلى أهمية هذه الدراسات في التحليل اللغوي للأسلوب و أبعاده الدلالية، والجمالية ، فإنه قد يفيد في حال آخر في تبيان الفوارق المميّزة للكتاب و المؤلفين، بطريقة شكلية موضوعية، بل وفي تحديد مؤلفي النصوص و توضيح نسبها إلى أصحابها، خاصة بالنسبة للنصوص مجهولة المؤلف » [4] ، و من كل هذا يلاحظ

[1]-عبد الملك مرتاض:ا- ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصي« اين ليلاي»،ص73.
[2]- عبد المالك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص 173.
[3]- المرجع نفسه، ص 174.
[4]- صلاح فضل: " من الوجهة الإحصائية في الدراسة الأسلوبية"، ص، ص 140-141.

أن المعجم اللغوي هو أداة تميّز الكاتب و المؤلف عن باقي الآخرين بمعنى أنه لمعرفة تفوق كاتب عن كاتب آخر يكون عن طريق المعجم اللغوي الفني.

4- البعد اللغوي للزمن

الزمان عنصر ضروري لا يمكن الاستغناء عنه في يناء الحدث القصصي، لكن الزمن الذي يعنينا هو الزمن الأدبي، الذي يأخذ أبعاد فنية، ودلالية عميقة، كما أن الزن يسهم في بناء النص الأدبي ، أما على مستوى الفن الشعري حسب مرتاض فالزمان "الذي نريده هو ذلك المتجسد في الكائنات و الأشياء الدال عليها، المحدود لعمرها، الواصف لأحوالها، المتسلط عليها في أي صورة من التسلط الزماني القابل بشكل يكون عدوانيا، بالتسرب والتولج، ومثل هذا الزمان يجب أن يتجسد في معظم النصوص الأدبية، وإن لم تك من ذوات الصفة الحكائية[1] وهذا يعني أن المبدع يضع الزمن الأدبي حتى وإن خالف الزمن الطبيعي« فالإبداع الحقيقي هو إبداع الثورة على النطق التقليدي، أو يجب أن يكونها » [2] ولذلك فالتماس الزمن الأدبي في النص يكون انطلاقا من منتوج اللغة الدلالي « وهو عطاء سخي، لنتدرج به من بعد ذلك إلى الزمن الخلفي الناشئ عن ذكر قرينة زمنية معينة، مثل قولنا : **الرجل** الذي يتولد عنه تصور هو أنه ليس صبيًا، ولا غلاماً، يافعًا، ولكنه شخص جاوز سن الصبا إلى سن الرجولة، الاتي تبتدأ في مرحلة زمنية معينة من العمر »[3] حيث يصبح الصبي في اللغة الشعرية زمان والشيخ زمان...لأن الشاعر يعمد إلى هذه الأسماء، فيبث فيها دلالات زمنية، دون التعامل مع الأدوات الرسمية الدالة على الزمان كالأفعال والظروف وفق منطق الإبداع[4] ومن هذه المنطلقات يضرب مثال آخر لأبي حيان التوحيدي وبذلك يظهر المعنى جلي من هذا

[1]- عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 84.
[2]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.
[3]- عبد الملك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، ص 183.
[4]- ينظر المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

المقصود وذلك في قوله :**كتبت إليك والربيعُ مظلٌ، والزمان ضاحكٌ (...) والأرض عروسٌ (...)**.على الرغم من تسميته الحاملة لجميع خصائص الاسم الصريح وينشأ عن بعض هذه الخصائص البعد عن الدلالة الزمنية والإيغال في الدلالة الإسمية (...) ليس مجرد اسم دال على امرأة زفت إلى زوجها في أجمل حلّة، وأبهى صورة، وأغلى حلي (...) وإنما هو اسم يحمل شبكة من الدلالات الزمانية، واسم شبكية ذو دلالة زمانية : لأن الأرض لا يجوز، في مألوف عادة الزراعة التقليدية، التي تخضع لمفهوم الموسم، وتجاري الفصول الأربعة أن تكون عروسًا حسناء، أي أن تكون مخضرة معشوشبة إلاّ في زمن الربيع[1]، كما يضيف مرتاض فتصبح العروس زمن ربيعي مخضر معشوشبًا، ومنه فالبعد اللغوي للزمن هو بمثابة الدخول إلى زمن إبداعي ويكون أعمق دلالة ومثل هذه النظرة للزمن تتيح« للدارس الأدبي أن يتولج إلى أعماق النص – من رؤية زمانية قائمة على التوالد الزمني، وعلى دراسة العلاقة الحديثة بين الدوال ومشكلات النص على اختلافها، فيشرحه من الباطن تشريحًا لعله أن يكون قادرًا على الكشف عن خفاياه، والإبداء عن طواياها » [2] وذلك معناه محاولة الكشف عن أسراره وحل ألغازه الجميلة العجيبة وفك شفراته الخفية.

[1]- ينظر عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين وإلى أين، ص ص 89، 90.
[2]- عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص 109.

II. الإيقاع

يُعَد الإيقاع من العناصر التي يعتمد عليها الشعر بصفة خاصة على خلاف النثر، إذ أنه يجعل من الألفاظ نغم موسيقي يزيد من جمالية الشعر أو النثر، كما أنه يحرك في نفسية المتلقي نوع من الإحساس، والّرقة، ومن خلال هذا الحديث عن الإيقاع إذاً ما الإيقاع ؟.

فلم يعد الشعر مثلاً يستأثر باللغة الشعرية الموحية، والتي أصبحت لغة للقصة والمسرحية والرواية – أو كادت– تماماً مثل ما هي للشعر« فبقدر ما كانت الهوة سحيقة بين الشعر والنثر الفني من الناحية النظرية قديمًا، أصبحت ضيقة في العهود المتأخرة، وحتى أن النظريات النقدية الحديثة، تحاول في بعض مفاهيمها الجديدة لإزالة الحواجز بين الصناعتين كما كان العسكري يسميها، فإذا الشعر نثرًا إذا كان نظمًا، وإذا النثر شعرًا، أذا كان مشبعًا بالصور مثقلاً بالرؤى الشفافة، محملاً على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية »[1] بمعنى أن الشعر يكون نظماً إذا كان أقرب إلى النثر، وإن كان النثر شعرًا، فهو مثقل بالصور التي يحدثها الإيقاع على مستوى الألفاظ أو الجمل، ومنه فالشعر لا يعتبر شعرًا بمجرد انتظامه في بحور وأوزان إذاً فالوزن« ليس حدًا فاصلاً وحده بين الشعر والنثر – لذلك يعتبر مرتاض نص **أبو حيان التوحيدي** ينتمي نوعياً إلى صناعة الشعر، بالمفهوم العام للشعرية، لا بالمفهوم المدرسي الضيق، الذي يتخذ من الوزن البحري خاصية أساسية لهذه الصناعة الكلامية » [2]، وتعتبر الألفاظ في تركيبها وانسجامها ركيزة لحمل الصورة الشعرية والتي تكون بدورها غنية بالموسيقى اللفظية والتي تحمل دلالات لفظية ملهمة، لذلك« "تغدوا الكثير من الآثار الشعرية التي تندرج تقليديًا تحت هذا

[1]- عبد الملك مرتاض : النص الادبي من اين و الى اين ،ص26.
[2]-المرجع نفسه، ص ص 63،64.

العنوان، ليس لها من الشعرية (، والشعرية هنا ليس بمعنى **البوتيك** وإنما هي اشتمالها على روح الشعر ومعاييره التقليدية) إلاّ عنوانها وأن كثير من الآثار النثرية المعروفة تحت هذا المفهوم تقليديًا، على نقيض ذلك ترقى إلى منزلة شعرية عالية »[1]، بمعنى أن الشعر والنثر باحتكامهم لمعايير تقليدية أدت إلى مساواتهم في الارتقاء إلى مستوى شعري عالي، وبذلك يستمر مرتاض «ذك الحدود بين الشعر والنثر لنتصور أنه مرتاح لقصيدة النثر، فلا يخرج من دائرة الشعر إلى النثر التعليمي، تمامًا مثل ما يخرج المنظومات والأراجيز التي أنشأت لغاية تعليمية، فكما أن الإيقاع في ذلك يجعلها ضرورة معزية إلى الشعر، فإن انعدام هذا الإيقاع في ذلك لا يجعله حتمًا خارجاً عن إطار الشعر »[2] بمعنى أن الإيقاع ليس مرتبط بالوزن أكثر مما هو مرتبط بالمستوى الصوتي وهذا الأخير ناتج عن تجربة الشعر كما يقرر **مرتاض** في أن العبرة في الإيقاع لتشابه العناصر وتجانس الأصوات أو تكرارها وتنوع عطائها الإيقاعي المركب للعكس، فهو حين أراد أن يقف على أبيات بالغ فبها الإيقاع شأوًا عظيمًا، مثل قول الشاعر:[3]

فبكائي ربما أرقاها وبكاها ربما أرقني

ولقد تشكو فما أفهمها ولقد أشكو فما تفهمني

غير أني بالجوى أعرفها وهي بالجوى تعرفني

ومن خلال هذه الأبيات مهما تكررت الألفاظ التي يستبين الإيقاع جلي فيها ومهما تشابهت العناصر وتقاربت الأصوات، فينتج كل عنصر منها صوت يعطيك فهم عن الصوت الأول مما يحدث إيقاع شعري غني.

[1]- عبد الملك مرتاض النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 27.
[2]- المرجع نفسه ص 54.
[3]- ينظر المرجع نفسه ،ص 30.

كما يضرب مرتاض مثال آخر في قول **علي بن أبي طالب** الذي يقول[1]:

تلقوا البرد في أوله وتوقوه في آخره

فإنه في الأبدان، كفعله في الأشجار

أوله يورق، وآخره يحرق

من الناحية الإيقاعية يظهر هو الشعر بذاته، لطن من الناحية الشكلية فهو نثر« فقد تشاكل الإيقاع في هذا النص تشاكلاً عجيبًا فاغتدى من الوجهة النسجية كأنه شعر منثور، ذلك بفضل هذه المشكلات الإيقاعية الغنية (...) وتلاحظ أن الشكل الإيقاعي في هذا النص يجاوز مستوى الدال إلى المدلول نفسه » [2] والمقصود بالشعر المنثور هو أن الشعر يكون أقرب إلى النثر من خلال الإيقاع الحاصل والإيقاع عند مرتاض أعمق وأثرى من الوزن ذلك أنه« أعم من الروي والقافية، والسجع، بل وربما كان أعم من العروض نفسها، فهو متسلط على النص الأدبي في كل مظاهر الصوتية، والإيقاعية الخارجية والداخلية، ولعل وظيفة الدارس أو الناقد تكمن في استخلاص النتائج من ذلك الاستعمال الموقع : لما كان على ذلك النحو بالذات ؟ وما الغاية وما العلة وما الوظيفة إن أمكن؟ » [3] وبهذا فالنص الادبي يعد وسيلة ضرورية لكل درس لغوي ، و هذا كله من اجل التعرف على انواع الكلمات ثم ربطها بالسياقات و الوظائف المختلفة ولذلك « الوظيفة الإيقاعية للمقاطع لها دور كبير في تشكيل الموسيقى الداخلية للنص إلى جانب موسيقى الألفاظ نفسها واتساقها

[1]- ينظر عبد الملك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص137.
[2]- عبد الملك مرتاض : الأدب الجزائري القديم، ص 200.
[3]- عبد الملك مرتاض : أ، ي، دراسة سميائية تفكيكية لقصيدة "أين ليلاي" ص 147.

مع معانيها... » [1] بمعنى أن الإيقاع يسهم في انسجام النص داخليًا من حيث المعاني ودلالاتها وخارجيًا من حيث موسيقى هذه الألفاظ.

الخيال:

يُضفي الخيال على النص شيء من الجمالية، ويجعله نسيج عجائبي، لأنه يحول العدم إلى وجود، ولأنه يحول اللاشئ في اصلة إلى شيء جميل يثير في النفس إعمال العقل وجعلها في تفكير دائم، وبعد في الرؤية، وبهذا فإن« للخيال شطحات في مضطربات الحياة، وللخواطر جولات في دروب العالم التي لا نهاية لها، وللفكر تأملات تترجمها الألفاظ إلى بناء فني، واللغة إلى إعطاء إبداعي، فتبرز الأفكار المنبطقة عن تصورات في صور أشكال متباينة أو متدانية، ولكنها أشكال على أي حال » [2]، إذن الخيال يعطي للإنسان فرصة التميز حيث يصبح يرى الأشياء لا كما يراها بقية الناس، فبكت عنها كلمات ليست كالكلمات، وهذه الأخيرة تقدم أو تنتظم في شكل الذي هو الطريقة التي تقدم بها المضمون، وإبداع معناه أن ينزاح عن مألوف القول وعادي الكلام، وأن يخالف منطق الأشياء...والانزياح« هو هجران المباشرة والتقرير إلى الإحياء والتكثيف والزمر (...) أو قل هو اللاعادي واللامألوف واللامنطق، الذي يصبح وفق عالم النص المنتظم ذا منطق آخر، هو المنطق الفني الأكثر دلالة ولأغنى والأعمق (...)، بحيث تنتقل اللغة من دلالتها المعجمية إلى دلالتها السميائية القوية، أي من وظيفتها النفعية التواصلية إلى وظيفتها الفنية الجمالية، أي من عوالم الحقيقة إلى عوالم الخيال الشعري الواسع » [3] إذن من خلال هذا القول يمكن القول بأن الانزياح يضفي على النص جمالية

[1]- رابح بن خوية :قصيدة الطلاسم دراسة أسلوبية، مخطوط ماجيستير، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 2001، ص 61.

[2]- عبد الملك مرتاض : مقدمة هيثم الزمن، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1988، ص 05.

[3]- ينظر عبد الملك مرتاض : شعرية القصيدة، ص ص 144، 145.

ويجعله متعدد القراءات، وذلك لأن الانزياح يجعل من المستحيل حقيقي ويعطي للإنسان الحرية في التعبير.

ومرتاض يرى بأن الكلمة الشعرية لا تغير محتوى المعنى« وإنما نغير شكله كما يؤكد **جون كوهين** في كتابه **النظرية الشعرية**، والذي يرى بأنه ما من معلم مرشد يعرض لفكرة **الحسد**، بمثل ما عرضها **أبو تمام**، لأن أخيلته ضاقت وألفاظه قصرت، يقول **أبو تمام** »[1] :

وإذا أراد الله نشر فضيلـــة طويت أتاح لها لسان حســـــود

ولولا اشتغال النار فيما جاءرت ما كان يعرف طيب عرف العود

إذن من خلال هذا الكلام يمكن القول بأن معنى الكلمة واحد، والمتغير هو شكله لأن ذلك المعنى يمكن العبير عنه بألفاظ وأساليب مختلفة، وذلك حسب قدرة الشاعر.

فهذه« بنى أديب غني التعبير، متمرس على نسق البنى، خصيب الخيال في تمثل الأفكار وطرح القضايا (...) فالشاعر بعد أن قرر حقيقة جاء بها يشبهها، في تصور خارجي ذي علاقة في تصور خارجي ذي علاقة في تصور الحقيقة حسب رؤية الشاعر لها، ثم قاس الفرع على الأصل، وربط بين الخارج والداخل، فطوى المسافة بين الممكن والمستحيل فغدت الصورة مقبولة، بل طريقة مبتكرة، في تبكيت عجيب وتصوير بديع »[2]، إذن من خلال هذا الكلام فإن الشاعر والمدلولات التي جاء بها أراد منها هذه كل الارتباطات القديمة التي تتصل بالموضوع وغضفاء روح جديدة، وذلك من خلال إكساب المعنى دلالة جديدة ومختلفة عمّا كانت عليه.

[1]- عبد الماك مرتاض : بنية الخطاب الشعري، ص 07.
[2]-المرجع نفسه ،الصفحة نفسها.

ومرتاض يرى أن اللغة هي التي تحمل في طياتها هذه الأحاسيس العجيبة والتخيلات ذلك أن الكاتب« يذمج نسوج لغوية، ينفخ فيها من روحه وخياله وعقله طاقات دلالية جديدة لا توجد أو لا تكاد توجد في المعاجم، كأنها لغته هو وحده، من دون العلمين، لأنه يمنحها من حنانه وسخاء خياله، ما يجعلها تنطبع بطابعه »[1].

إذن الشاعر يجد حريته مع اللغة فهو بواسطتها يستطيع التعبير عما يجول في خاطره، فهي بالنسبة له الوسيلة الوحيدة التي تجعله يحول المستقبل إلى حقيقة ، واللامنطق إلى منطق، واللاموجود إلى موجود...، وبمعنى آخر،« إن اللغة هي الداخل هي الجواني، هي اللامرئي بالعين، هو المرئي بعدسة اللغة الشفافة، المتسلطة التي تستطيع التقاط الصور، ووصف العواطف، وما في الجوانح، ودغدغة النفوس، وما في المشاعر، فلعلها هي وحدها التي تستطيع التولج في الأغوار لسيرها، والكشف عمّا في المجاهل زواياها المظلمة، لوصفها، ولإظهار ما في غيابات مضطرباتها الخفية لتحليلها »[2] إذن عبد الملك مرتاض يرى أن الشاعر إذا لم تستطع لغته فعل كل هذا – ما ذكر في القول– ما هو بشاعر ولا ينبغي له أن يكون، ولا وجود لشعراء ندور بخلدهم الأشعار وقصائدهم الطّوال، لكنهم لأمر ما لم يقولو شعرًا، فالفن لا يقوم إلاّ تعبير نفسه، وليس يوجد هذا الشاعر الصامت فيما تضن أبدًا – **سهير القلماوي في كتابه النقد الأدبي** – إذًا من خلال كل هذا يمكن القول أن الشاعر متميز عن باقي الأشخاص وذلك لم أتيّ لملكة القول أو التعبير الجميل، والشعراء ليسوا سواسية لأن الشاعر المفضل بما قال لا بما أحس وشعر، فمثلاً الشاعر إذا أراد القول بأن الحزن إستبد بقلبه حتى فاضت عيناه دموعًا، قال قولاً آخر يخيل لنا منه أن للعين فمًا لشرب، وأن الحزن ماءاً يجري فقال : **شربت عيني ماء الحزن**، ففي هذه الوحدة مجموعة من الانزياحات منها :[3]

[1]- عبد الملك مرتاض : في نظرية النقد، ص 08.
[2]- عبد الملك مرتاض : النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 09.
[3]- عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، ص139.

أن العين لا تشرب، وما ينبغي لها لأنها عضو غير مهيئ فيزيولوجيًا لهذه الوظيفة.

1- أن الحزن لا يكون له ماء ولا نار، وإنما هو معلول لعلة غائبة تتجسد في علل لا تحصى، وحقيقة الكلام أن القلب حزن تحت وطأة عوامل خارجية مدلهمة، فدمعت العينان حتى فاضتا دموعًا مغزارة.

وبهذا فإن الألفاظ تنتقل من دلالتها المعجمية إلى فضائها الشعري الأكثر لإثارة والأعمق دلالة، وكأن الأبداع الحقيقي هو البحث عن الحقيقة الفنية في عالم الخيال وتأملات الفكر.

ومرتاض يرى أن الدراسات البلاغية القديمة كانت قاصرة على إدراك الأبعاد الجمالية والإبداعية للصورة الشعرية« فالنقاد العرب القدامى كانوا يصطنعون الذوق والانطباع طورًا، والأدوات البلاغية القديمة القائمة على الاستعارة والمجاز العقلي، والكناية والتشبيه والمحسنات اللفظية بوجه عام » [1].

لذلك يرى مرتاض أن الصورة الفنية قد عوضت في النقد الحديث بعلم البلاغة، الذي كان عاجزا في كشف الأسرار الكامنة فلم يعد البحث في التشبيه ولا الاستعارة ولا المجاز و لا الكناية و إنما المدار كله على الشعر بما هو بنى فنية منسوجة في خطاب على نحو معلوم يطرب ويعجب و يحمل من الخصائص الألسنة، و ما لا ينبغي أن يوجد في النثر الخالص أي في النثر الفج الخالي من الصورة الفنية البديعية [2]، و الصورة هنا لا تخرج عن إطار اللغة في وظيفتها الجمالية و الفكرية جميعا، و هي بالنسبة للشاعر تعتبر« الزهرة المتفتحة العابقة ، صورة للطبيعة ومفاتنها، و ابداع عبقري من ابداعاتها، ولا يعدو أن يكون تسجيل الاهتزازة العاطفية التي تمر بمخيلة المبدع أو الفنان صورة

[1]- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص 49.
[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 50.

جميلة لهذه الاهتزازة اللامرئية و اللامسموعة، فالصورة إذا رسم عبقري لفكرة مضخمة بالعاطفة العابقة داخل نفس الفنان المبدع » [1]

بالإضافة إلى كل ما قيل عن الصورة الشعرية المتوفرة لذى الشاعر، يرى مرتاض أن نجاح الشاعر بالتعبير بالصورة متوقف على كيفية النسج ،فهو يرى بأن الصورة تظل أدنى ما تكون إلى النسج تقف على أسرار تلك الصور[2]. و من هذا فإن مرتاض في حديثه عن الصورة الشعرية يرجع إلى الحديث عن المعالجة الإنزياحية للغة، و الدلالات الإيحائية التي ولدت صورة شعرية غريبة عجيبة، أكثر كثافة و أعمق دلالة، ومرتاض في حديثه عن الصورة الشعرية قام بتحليل قول *عبد العزيز المقالح :*

صار الدمع بعيني وطن

شربت عيني ماء الحزن

انفجرت...

فوجد أن هذا النص الشعري على ثلاث صور شعرية، *الصورة الأولى:* صورة عين أصبحت مصدر لإفراز الدمع باستحالتها وطن له...، و عين يتبجس منها الدمع فهي للحزن الذي ألمّ عليها وللتعاسة التي ضربتها اغتدت موطنا خصبا تنهمر منه الدموع... في حين تتحول هذه العين في *الصورة الثانية* إلى مصب لتلقي الدموع الغزار أما في *الصورة الثالثة* أن هذه العين يقع بها انفجار يفضي إلى رفض هذه الدموع الغزار، فالانفجار يعني الثورة عن الحزن و الرفض له.[3]

[1]- عبد المالك مرتاض: الخصائص الشكلية للشعر الجزائري الحديث، "مجلة أمال"، تصدر عن وزارة الثقافة و الاعلام، ص30.

[2]- ينظر عبدالمالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص 10.

[3]- ينظر المرجع نفسه ، ص، ص60،59.

و في الأخير يمكن القول بأن الخيال أعطى للنص جمال و رونقا وحيوية و حركية... و حوله من عدم الى وجود و من سكون إلى حركة... ، فالخيال كذلك أعطى للشاعر الحرية المطلقة.

III. حيز اللغة الشعرية

قدم مرتاض تعريف للحيز، حيث قال: الحيز في وضع اللغة العربية وذلك رُكْحًا على التأسيس الاشتقاقي، احتياز الشيء بمعنى امتلاكه وسوقه ليصبح شخصيًا وهو عند النقاد ذو أصل واويّ، لا يائيّ، وجاء معناه المعجمي من« حاز الإبل يحوزها ويحيزها، حوزًا وحيْزًا وحوّزها: ساقها سَوقًا رويدًا » ،« وحَوز الدار وحيزها: ما انضمّ إليها من المرافق والنافع، وكل ناحية على حدةٍ حيّزٌ بتشديد الياء، وأصلهُ من الواو. والحيز تخفيف الحيّز(...) والجميع أحياز نادر فأما على القياس فحيائز بالهمز... »[1].

وبهذا يكون مرتاض قد قدم لنا اللغوي للحيز، بإضافة إلى أنه رأى بأن من كل هذا القول جاء الانحياز والتحيز، بعد التوسع في معانيه، أي اتخاد حيز معين في أصل الوضع الحقيقي للفظ، ثم استعمل في اللغة الحديثة، مجازًا في المعنى السيء المتقمص لشخص يقف موقف غير عدلٍ من شخص آخر، أو من قضية ما[2].

بالإضافة إلى التعريف اللغوي للحيز، قدم مرتاض من اهم تعاريفه عند الفلاسفة، حيث رأى بأن مفهومه عندهم قد عرّف بتعريفات بقدر ما هي متقاربة تظل متسمة بالتباين والتباعد تبعًا لطبيعة منطلقاتهم المعرفية والإيديولوجية، إذ عرفه أيجر:« وسط نستطيع أن

[1] عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، 2010، ص ص 295، 296.

[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 296.

تموقع فيه كل الأجسام، وكل الحركات » ، بينما يعرفه أندري لالاند بأنه« وسط مثالي محكوم بخارجية أجزائه؛ وفي هذا الوسط تتموقع (تتخذ لها بقعًا) محسوساتهم؛ وهو الذي يحتوي، نتيجة لذلك كل الامتدادات المنتهية[1].

ومن كل هذا فمرتاض التعريف الذي مال إليه أكثر هو تعريف إيجر، حيث يقول بأنه:« جامع مانع، وواضح دقيق، ويتشكل الحيز من الامتدادات في الطول والعرض والعمق، هذه الامتدادات نفسها التي تشكل أي جسم، الاختلاف الذي نلحظه فيما بينها لا يقوم إلاّ حين نختص امتدادًا ما ، جسم ما.

وبعد الحديث عن الحيز كلفظ، يتحدث مرتاض بعدها عن الحيز الأدبي، حيث يرى أنه يمكن أن يكون حجمًا أو وزنًا أو امتدادا أو متّجها أو حركة في سلوك الشخصيات، أو في تمثل النص الذي يتعامل معه هذا الحيز[2]، ومن ثم أعطى مرتاض مثالاً لشرح هذا القول بقوله: الشخصية الروائية تنتقل من حيز« أ » إلى حيز« ب » عبر طريق محسوس فهي تنتقل في حيز، ويجب ضبط حركتها الحيزية على أساس تنقلها من الأول إلى الآخر، أو استقرارها، أو عدم استقرارها في أحدهما. وكل ذلك لا صلة له بالمكان الحقيقي، إذ كانت الشخصية نفسها كائنًا ورقيًا وحيزها كائنًا ورقيًا أيضًا، وكل مكونِ فيها هو كذلك شأنًا. وقد تكون اللغة وحدها هي التي تحمل الحقيقة[3].

فكما أن الأدب مسكون بالخير، وذلك من حيث قدرته على وصف الأماكن ورسمها إما بالتشبيع وإما بالتجميل، فقام مرتاض بطرح بعض التساؤلات منها: هل الحيز الأدبي وليد الأفكار أو وليد اللفاظ؟ أم ليست اللغة هي التي تشكر الحيز الأدبي عبر نص من

[1]- عبد الملك مرتاض: شعرية القصيدة، ص 180.
[2]- ينظر عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 302.
[3]- المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

النصوص ضمن جنس من الجناس سواء في مستواه اللغوي... أو في مستواه الفكري الخيالي الذي يظل في قريحة كاتبه مفتوحًا بحيث لا يرضى عما يكتب...[1]

بعد ما قام مرتاض بطرح هذه التساؤلات، قام هو بنفسه الإجابة عليها، حيث رأى بأن المعاني قادرة على فتح أحياز تظل مفتوحة على وجه الدهر. وأن المعاني لا تتخلق وتتكون إلى ألفاظ اللغة؛ فهي التي تكون الحيز وتشكله من وجهة، وهي التي توجد المعاني والأفكار من وجهة أخرى[2]، ومن هذا القول نجد مرتاض يضع خط فاصل بين الحيز الأدبي وحيز الكتابة، حيث يرى بان للكتابة حيز ينقطع عن حيز النص ألأدبي.

في حين أن العماد الأصفهاني يكشف أن لغة الكتابة نفسها ليست كاملة ولا مستوية التجلي للكاتب، فهي قابلة لأن تتخذ لها حيّزاً جديدًا، بحكم، اضطرار مستعملها إلى التغيير كلما راجع نسجها الأدبي[3]، فهو يرى بأن حيز اللغة بسيط أو جزئي، هو مجرد مشروع حيز ماثل في الوهم... فإذا لفظ« الغابة » وحدها فإن الحيز يبدو بارز المعالم، ولكنه يظل غير مصنوع، ولا يؤثر شيئًا في النفس: فما بال هذه الغابة؟ أم هي تخضّار وتأتنق؟ أم هي غير ذلك شأنًا...وإذن فهذه اللفظة المسكونة بالحيز محتاجة إلى أن تكتمل دلالتها الخبرية ليصبح الحيز ذا وظيفة جمالية أو غير جمالية في الكلام، فيقول الكاتب مثلاً:« ما أجمل هذه الغابة وما أوسع اطرافها وأشد اخضرار أشجارها... » فهنا انتقل الحيز من البسيط إلى المركب، ومن غير الدّال إلى الدّال، ومن المفرد إلى المركب، ومن المبهم إلى الواضح[4]، ومن خلاله يُلحظ أن الحيز عندما كان في لفظة واحدة كان ضيّقًا مبهمًا، أما في هذا الكلام أصبح جميلاً، وواسعًا، فهناك حيزية ماثلة في اللغة يطلق عليها جيرار جنيت« الحيزية البدائية أو الأولية » وهي ليست اللغة نفسها. ذلك بأن هذه اللغة كثيرًا ما تبدو إفادة على التعبير عن العلاقات الحيزية أكثر من التعبير عن أي نوع آخر من العلاقة

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي ، ص 304.
[2]- المرجع نفسه، ص 305.
[3]- المرجع نفسه، ص 327.
[4]- المرجع نفسه، ص ص 328،329.

مما يؤهلها لمعالجة كل الأشياء تحت مفهوم الحيز[1]، وجنيت يقصد من كل هذا كله أن الألفاظ مشحونة بالمعاني الحيزية في أغلبها. فكان كل لفظة دالة على معنى محسوس، ويمثل مرتاض هذا الكلام بهذه الألفاظ الشجرة، الشاطئ، البحر، الطريق...، فكأن كل لفظة مما مثلنا به، هي مشروع حيز كبير...، يضاف إلى ذلك قابلية ألفاظ اللغة لأن يتراكم بعضها على بعض الآخر في أسطار، ثم في فقرات، ثم في صفحات...ثم قبوع هذه الأحياز على رفوف مكتبة، تتخذ لها موقعًا في بيت أو في قاعة فسيحة...فالعلاقة الحيزية هي الطاغية على كل شيء في هذه اللغة التي أصواتها نوهم بانها منية الدلالة، في حين أن معاني هذه الأصوات توهم بضرورة إضافة مفهوم آخر ملازم لها هو الحيز[2]، ومن خلال هذا الكلام فإن اللغة تحتاج حيّزًا قابلاً للتضخم والزيادة و النقصان، تبعًا لما يمليه الموقف السردي، أو حتى الشعري، فاللغة هي أساس الحيز الأدبي.

ومرتاض يرى بأن القصيدة الشعرية التي لا تكون قصيدة تستمتع بمكانتها الشعرية قبل أن تسيّر بين الناس؛ فإنما تغتدي عملاً شعريًا ذا تأثير جمالي وفني حين تروج بين الناس وتسير فيهم. كما أن طريقة كتابة الشعر الجديد تندرج ضمن الحيز الأدبي، وأن الفراغات التي تترك في الأسطر الشعرية في حيز فارغ حاضر يدل على حيز شعري غائب[3]، وهكذا فإن الحيز يعطي للألفاظ معاني متعددة وبالتالي يعطيها دلالة ممزوجة ببعد النظر والجمال.

[1]- عبد الملك مرتاض: نظرية النص الأدبي، ص 330.
[2]- المرجع نفسه، ص 330.
[3]- المرجع نفسه، ص 344.

IV. قصيدة النثر

لقد أصبح يروج في الأعوام الأخيرة لنظرية تداخل الأجناس، ويُقال أنه لم تعد هناك رواية، قصيدة ، قصة...، فقط هناك نص، على الرغم من هذا القول الذي فيه شيء من المغالاة، لأنه رغم هذا التقارب لا يعني الخلط بين هذه الأجناس، فالشعر شعر، والقصة قصة، والرواية رواية- كما ترى الدكتورة يمني العبد-، فلم الشعر مثلاً يستأثر باللغة الشعرية الموحية، والتي أصبحت لغة للقصة والمسرحية والرواية تمامًا مثل ما هي للشعر« فبقدر ما كانت الهوة سحيقة بين الشعر والنثر الفني من الناحية النظرية قديمًا، أصبحت ضيقة في العهود المتأخرة، حتى أن النظريات النقدية الحديثة تحاول في بعض مفاهيمها الجديدة إزالة الحواجز بين الصناعتين، كما كان العسكري يسميهما، فإذا الشعر نثرًا إذا كان نظمًا وإذا النثر شعرًا إذا كان مشبعًا بالصور، مثقلاً بالرؤى الشفافة، محملاً على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية »[1]،إذن فالنظم أقرب إلى النثر منه إلى الشعر "فإذا الشعر نثرًا إذا كان نظمًا " ، فانتظامه في بحور وأوزان ام يشفع له شيئًا، ولم يكسبه من الشعرية شيئًا، كما يعتقد العديد ممن يجهلون روح الشعر- وإذا النثر شعرًا إذا كان...-، ومنه فالوزن ليس حدًا فاصلاً وحده بين الشعر والنثر- لذلك يرى مرتاض نص أبا حيان التوحيدي- ينتمي نوعيًا إلى« صناعة الشعر بالمفهوم العام للشعرية لا بالمفهوم المدرسي الضيق، الذي يتخذ من الوزن البحري خاصية أساسية لهذه الصناعة الكلامية،

[1]- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين، ص 26.

فالألفاظ، وهي الآلة الأولى لكل نص ادبي ذات ظلال شعرية شفافة، ثم أن هذه اللفاظ ركبت مع بعضها البعض تركيبًا خاصًا، جعل منها وسائل فنية لحمل صور شعرية غنية مكتظة بالموسيقى اللفظية... »[1].

ولهذا يلاحظ بأن هناك الكثير من الأثار الشعرية التي تندرج تحت هذا العنوان ليس لها من الشعرية– والشعرية هنا لا يقصد بها« البوتيك » ، وإنما اشتمالها على روح الشعر ومعاييره التقليدية– إلا عنوانها، وأن كثير من الأثار النثرية المعروفة تحت هذا المفهوم تقليديًا، على نقيض ذلك ترقى إلى منزلة شعرية عالية[2]، وهذا الكلام يسعد ويرضي كثيرًا من دعاة قصيدة النثر، وفي الحقيقة يستمر مرتاض في دكّ الحدود بين الشعر والنثر، حتى لنتصور انه مرتاح لقصيدة النثر، فلا يخرج من دائرة الشعر إلا النثر التعليمي.

ويمكن الوقوف عند جدول« جون كوهين » الذي أثبته مرتاض، وأثبت بأن العبرة بالخصائص الصوتية لا بالإيقاع الميزاني:[3]

	خصائص شعرية	
نوع	خصائص صوتية	خصائص دلالية أو بلاغية
الشعر المنثور	–	+
النثر الشعري	+	–
الشعر الكامل	+	+
النثر الكامل	–	–

والأفكار التي ينتظمها الجدول واضحة، كما يقول مرتاض، فهو أراد من خلال الجدول الوقوف سوى من زاوية "الشعر المنثور" و "النثر الشعري" ، فهذا الجدول يقر

[1]- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين ، ص ص 63، 64.
[2]- ينظر المرجع نفسه، ص 27.
[3]- المرجع نفسه، ص 28.

بوجود "شعر منثور" ، أي شعر بدون إيقاع، بدون خصائص صوتية، ومن جهة أخرى يقر بوجود"نثر شعري" ، أي نثر ذو خصائص صوتية، مع انعدام الخصائص الدلالية، أي انعدام اللغة الشعرية. ومرتاض لولا أنه أورد هطا الجدول في خضم حديثه عن الحدود بين الشعر والنثر لقيل بأنه لا يمانع وجود قصيدة النثر، وهو يقرر أنه إذا« صادفنا نثرًا لا يحمل خصائص مضادة للشعر، فإن ذلك لا يعني إلا أنه ليس نثرا كاملاً وإنما هو نثر شعري يجمع بين خصائص الصناعتين »[1].

ومن خلال هذا القول، يلاحظ ان مرتاض لا يجد مانعًا، في القول "بالنثر الشعري" و"الشعر النثري" دون اعتراض يذكر، في حين يذهب إلى أن الرؤية الجديدة في الأدب جعلت من الشعر فنًّا أدبيًا يتفق مع النثر في معظم الخصائص الألسنية ولا يمتاز عنه إلا بصفات شكلية محدودة، وأن القوة الإبداعية تكمن في الشعر كما تكمن في النثر؛ لأن الأداة واحدة، والذي يختلف إنما هو الشكل الضيق في بعض الأحوال والأطوار[2]، ولكن رغم اعتراف مرتاض بقصيدة النثر نجده يعود يطرد شعراء النثر، يسخر منهم، متسائلاً، إذن يقولون"قصيدة نثرية" فهل ذلك اعتراف بفشلهم في قول الشعر، واقصارهم عنه اقصارًا؟ « فما يطلق عليه بعض المتأدبين الناشئين قصيدة نثر على أيامنا هذه، لا يعني شيئًا غير سوء الطالع الذي تورطت فيه دولة الشعر في هذا العهد الرديء »[3]، وكان قد قال من قبل بأن النثر يكون شعرًا« إذا كان مشبعًا بالصور مثقلاً بالرؤى الشفافة، محملاً على أجنحة الألفاظ ذات الخصوصيات الشعرية » [4].

والحقيقة أن مرتاض لا يقصد بقصيدة النثر هي التي تخلت عن الأوزان والبحور، وإنما يقصد القصيدة التي تخلت عن الجانب الموسيقي الصوتي ، فأصبحت كلامًا باردًان ولو ان لغتها كانت شعرية، وتنوع الإيقاعي، لما اعتبرها قصيدة نثرية.

[1]- عبد الملك مرتاض: النص الأدبي من أين وإلى أين ، ص 30.
[2]- المرجع نفسه ص ص 31، 35.
[3]- عبد الملك مرتاض: بنية الخطاب الشعري، ص 05.
[4]- ينظر المرجع السابق، ص 26.

الخاتمة

خاتمة

وفي ختام هذا البحث يختم القول، بأنه عندما تم التطرق إلى مفهوم الشعر في التراث النقدي العربي، وذلك لأن مرتاض شديد الارتباط بالتراث، و هذا الكلام تم استنتاجه من خلال كتابه « النص الأدبي من أين وإلى أي؟ » ، حيث أن مرتاض يرى الفرق بين أن يمشي المرء بأقدامه، وبين أن يمشي بأقدام مستعارة، وبين أن ينطق من ذاته، وأن ينطق من عند الغير، وبين أن نضع قدمًا في التراث، وقدمً في الحاضر الحداثي.

ومرتاض من خلال موقفه من التراث، صار من الصعب أن يصنف ضمن منهج محدد، فيقال أنه بنيوي، أو سميائي، أو تفكيكي، لأنه من أكبر الدارسين والنقاد العرب المحدثين« مؤالفة بين التراث والحداثة، وأكثرهم توزعًا بين المناهج المختلفة من التاريخية إلى البنيوية إلى الأسلوبية إلى التفكيكية، والحق أن إشكالية المنهج النقدي عبد الملك مرتاض قد وفاها« يوسف وغليسي » حقها في رسالته« اشكاليات المنهج والمصطلح في تجربة عبد الملك مرتاض النقدية وكتابه« الخطاب النقدي عبد الملك مرتاض ».

ومن خلال المقدمات النظرية التي يصدر بها مرتاض لدراسته تلخيص أهم التصورات فيما يأتي:

- النص بنية مكتفية بذاتها، وكل نص يفرض على دارسه منهج مستقل.
- عدم الفصل بين الشكل والمضمون، كما يمكن مدارسة النص مرات مختلفة.
- النقد مجرد نشاط ذهني يساق حول النص، وليس بالضرورة أن يلتجئ إلى إصدار الأحكام.

ومرتاض وانطلاقًا من تصوراته السابقة، صنفه« شايف عكاشة » رفقة« حسين الواد » و« خالدة سعيد » و« أدونيس » ، ضمن التيار البنيوي الشكلاني، هذا التيار الذي يرى أن« النقد ينطلق من اللغة ولا يبرحها إلاّ ليعود إليها...وهذا على أساس أن النص الأدبي، نص لغوي مستقل عما يحيط به...وكما هو واضح فإن الاقتصار على الجانب

الشكلي يفرضه هذا التيار نفسه، لأنه ينطلق من الكيفية التي شيد بها النص الأدبي وهي كيفية لغوية بحت » – شايف عكاشة: مفهوم الأدب في النقد العربي المعاصر، رسالة ماجستير، معهد الآداب واللغة العربية، جامعة قسنطينة، 1990، ص 308.

والمهم أن مرتاض في أخده من الثقافة والدراسات النقدية الغربية المعاصرة فإنه يسعى إلى إعطاء مفاهيم نقدية، ويعود إلى التراث باحثاً عن الجدور والخصوصيات، وبالتالي استطاع مرتاض من استفادته من المناهج النقدية الحداثية جميعًا بروح عربية أصيلة، ومتماسكة.

وفي الأخير يمكن القول أن الشعر هو الكلمة العجيبة الغريبة الجميلة تنبعث من روح الشاعر وعالمه، فتحمل في طياتها الحقائق الكامنة والأسرار الخفية، والناقد لا يجد مشكلة مع القصيدة بل يسعى إلى كشف أسرارها، وحلّ رموزها وشفراتها ومكامن جمالها...

قائمة

المصادر و المراجع

قائمة المصادر و المراجع

1)ابن خلدون: المقدمة، تحقيق خليل شحادة، دار الفكر بيروت، (د ط)، 2002.

2)ابن طباطبا العلوي: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز ناصح المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1975.

3)ابن قتيبة: الشعر و الشعراء، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف، مصر، (د ط)، 1967.

4)أبو الأنوار محمد: الحوار الأدبي حول الشعر، دار العودة، بيروت، ط3، 1989.

5)أدونيس علي أحمد سعيد: الشعرية العربية، دار الأدبية، بيروت، لبنان،(د ط)، 1985.

6)أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1989.

7)البخاري: صحيح البخاري، شركة الشهاب، الجزائر، ط1، ج 6، 1991.

8)الجاحظ: البيان والتبيّن، تحقيق محمد هارون، دار الفكر، بيروت، ط 4، ج 1،(دت)

9) العشماوي محمد زكي: قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، دار المعرفة الجامعية، (د ط)، 2000.

10) خليل ابراهيم: مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث، دار الميسرة للنشر و التوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2003.

11) التوحيدي أبو الحيان: الإشارات الإلاهية، تحقيق عبد الرحمان بدوي، القاهرة،(د ط)، 1950.

12) القرطاجني أبو الحسن حازم: منهاج الأدباء و سراج البلغاء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الكتاب، الشرفية، تونس، (د ط)، 1966.

13) الجاحظ: الحيوان، تحقيق و شرح الدكتور يحي الشامي، منشورات دار و مكتبة الهلال، ط 3، ج 1، 1990.

14) المقالح عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية، دار الآداب بيروت، ط1، 1985.

15) بوحوش رابح: اللسانيات وتحليل النصوص، جامعة باجي مختار، عنابة، الجزائر، ط 1، 2007.

16) بناني محمد الصغير: البلاغة والعمران عند لبن خلدون، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، 1996.

17) حليس الطاهر، اتجاهات النقد الأدبي و قضاياه في القرن الرابع هجري، منشورات جامعة باتنة، (د ط)، 1986.

18) دحو العربي: دراسات و بحوث في الأدب الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1991.

19) درابسة محمود أحمد: مفاهيم في الشعرية– دراسات في النقد القديم – جامعة اليرموك أربد، الأردن، ط1، (د ن).

20) زيدي توفيق: مفهوم الأدبية في التراث النقدي، سلسلة تجليات، دار سراش، (د ط)، 1985.

21) عباس إحسان: تاريخ النقد العربي عند العرب، دار الشروق، عمان الأردن، ط2، 1993.

22) عزت علي: اللغة و الدلالة في الشعر– دراسة في شعر السيّاب و عبد العزيز الصيور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، (د ط)، 1976.

23) عصفور جابر: مفهوم الشعر في التراث النقدي و البلاغي، مطبوعات فرح، ط2، 1990.

24) عصفور جابر: الصورة الفنية في التراث النقدي و البلاغي ، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، (د ط)، 1974.

25) قاسم عدنان: الاتجاه الأسلوبي في نقد الشعر العربي، دار العربية للنشر و التوزيع، مصر، ط1، 2001.

26) كنوني محمد عياشي: شعرية القصيدة العربية الحديثة، عالم الكتب الحديثة، الأردن، (د ط)، 2010.

27) مرتاض عبد المالك: أ- ي-، دراسة سيميائية تفكيكية لقصيدة ابن ليلاي لمحمد العيد، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، 1992.

28) مرتاض عبد المالك: الأدب الجزائري القديم- دراسة في الجدور-، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2001.

29) مرتاض عبد المالك: بنية الخطاب الشعري،- دراسة تشريحية لقصيدة أشجان يمانية-، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، (د ط)، 1991.

30) مرتاض عبد المالك: تحليل الخطاب السردي- معالجة سيميائية تفكيكية لرواية زفاف المدق، ديوان المطبوعات الجامعية، (د ط)، 1995.

31) مرتاض عبد المالك: التحليل السيميائي للخطاب الشعري- تحليل مستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الحلبي-،دار الكتاب العربي، بيروت، (د ط)، 2001.

32) مرتاض عبد المالك: سعرية القصيدة، قصيدة القراء-تحليل مركب لقصيدة أشجان يمانية-، دار المنتخب العربي، بيروت، 1994.

33) مرتاض عبد المالك: في نظرية النقد، دار هومة، بوزريعة، الجزائر، (دط)، 2002.

34) مرتاض عبد المالك: النص الأدبي من أين؟ و إلى أين؟، ديوان المطبوعات الجزائر، 1983.

35) مرتاض عبد المالك: نظرية النص الأدبي، دار هومة للطباعة و النشر و التوزيع، الجزائر، ط2، 2010.

36) مرتاض عبد المالك: هشيم الزمن، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، (د ط)، 1988.

37) ناظم حسن: مفاهيم الشعرية– دراسة مقارنة في الأصول و المناهج–، المؤسسة العربية للدراسات و النشر، بيروت، ط1، 2003.

38) وادي طه: جماليات القصيدة المعاصرة، دار المعارف، القاهرة، (د ط)، 1981.

المراجع المترجمة

1) جون كوبن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي، الدار البيضاء، المغرب، (د ط)، 1986.

2) تودروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوث و رجاء بن سلامة، دار نوبقال، ط1، 1987.

3) رومان جاكوبسن: قضايا شعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر و التوزيع، دار البيضاء، المغرب، ط1، (دن)

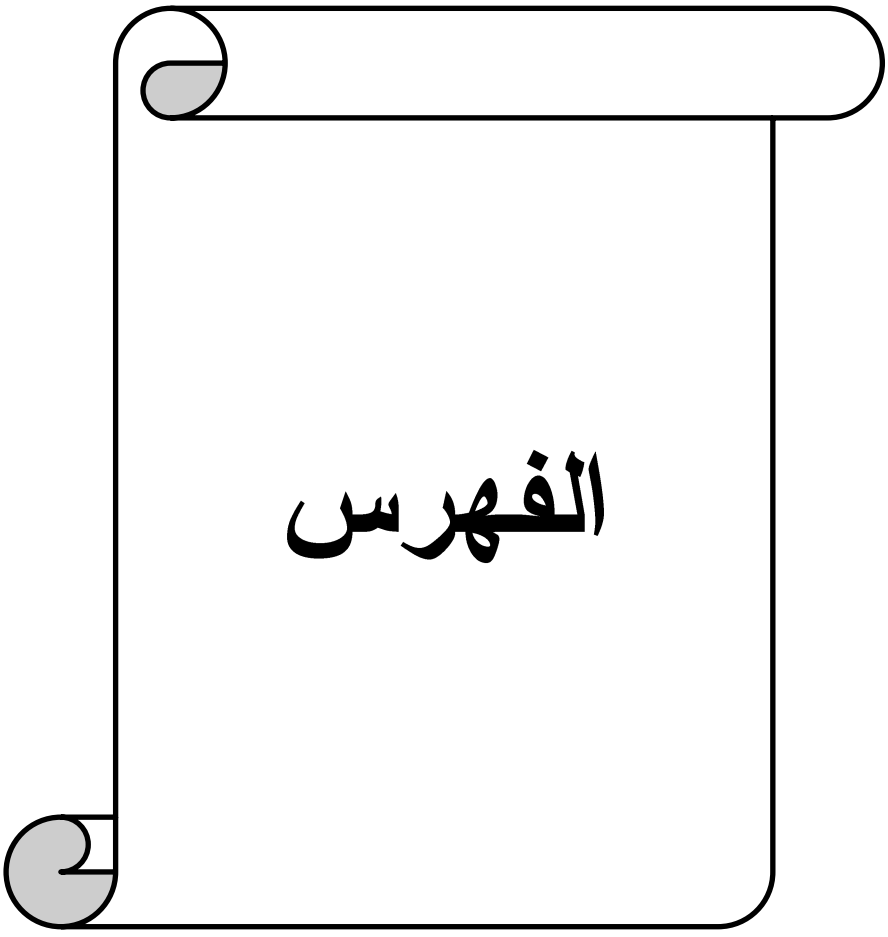
المجلات

1) آمال: مجلة أدبية ثقافية تصدرها وزارة الإعلام و الثقافة، العدد 55، 1982.

2) العربي: مجلة ثقافية مصورة، تصدر كل شهر عن وزارة الإعلام بدولة الكويت، العدد 502، سبتمبر، 2000.

3) جدور التراث: تصدر عن النادي الأدبي الثقافي، بجدّة، المملكة العربية السعودية، عدد مارس، 2001.

4) فصول: تصدر عن الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، المجلد 06، العدد03، 1982.


الفهرس

قائمة الفهارس و المحتويات

- مقدمة

مدخل: مفهوم الشعر في التراث النقدي

1- مفهوم الشعر قبل الجاحظ 06

2- مفهوم الشعر عند الجاحظ 08

3- مفهوم الشعر عند ابن قتيبة 10

4- مفهوم الشعر عند ابن طباطبا 11

5- مفهوم الشعر عند قدامة ابن جعفر 14

6- مفهوم الشعر عند القرطاجني 16

7- مفهوم الشعر عند ابن خلدون 18

الفصل الأول: الحوار حول مفهوم الشعر و الشعريات عند الغرب

I. الحوار حول مفهوم الشعر 23

II. المفهوم العام للشعرية.....33

III. الشعرية في المنظور الغربي 35

1- رومان جاكوبسن 35

2- جون كوين 39

3- تيزقيطان تودوروف 42

4- بول فاليري 44

IV. مجال الشعريات 44

الفصل الثاني: مفهوم الشعر عند عبد المالك مرتاض

I. اللغة الشعرية 49

1- البنى الإفرادية 55

2- البنى التركيبية 58

3- المعجم الفني.....60
4- البعد اللغوي للزمن 62
II. الإيقاع 64
III. الخيال 67
IV. حيز اللغة الشعرية 72
V. قصيدة النثر.....76
- خاتمة 81
- قائمة المصادر و المراجع 84