وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة محمد بوضياف بالمسيلة

جامعة محمد بوضياف - المسيلة
Université Mohamed Boudiaf - M'sila

كلية الآداب واللغات
قسم اللغة والأدب العربي

الرقم التسلسلي:
رقم التسجيل: م أع /2014/288: N°

الفجوة: مسافة التوتر
كتاب كمال أبو ديب في الشعرية

مذكرة مكملة لنيل شهادة الماستر

الميدان: لغة وأدب عربي فرع: أدب عربي تخصص: نقد أدبي حديث

إعداد الطالبة:
- حسناء حمادي

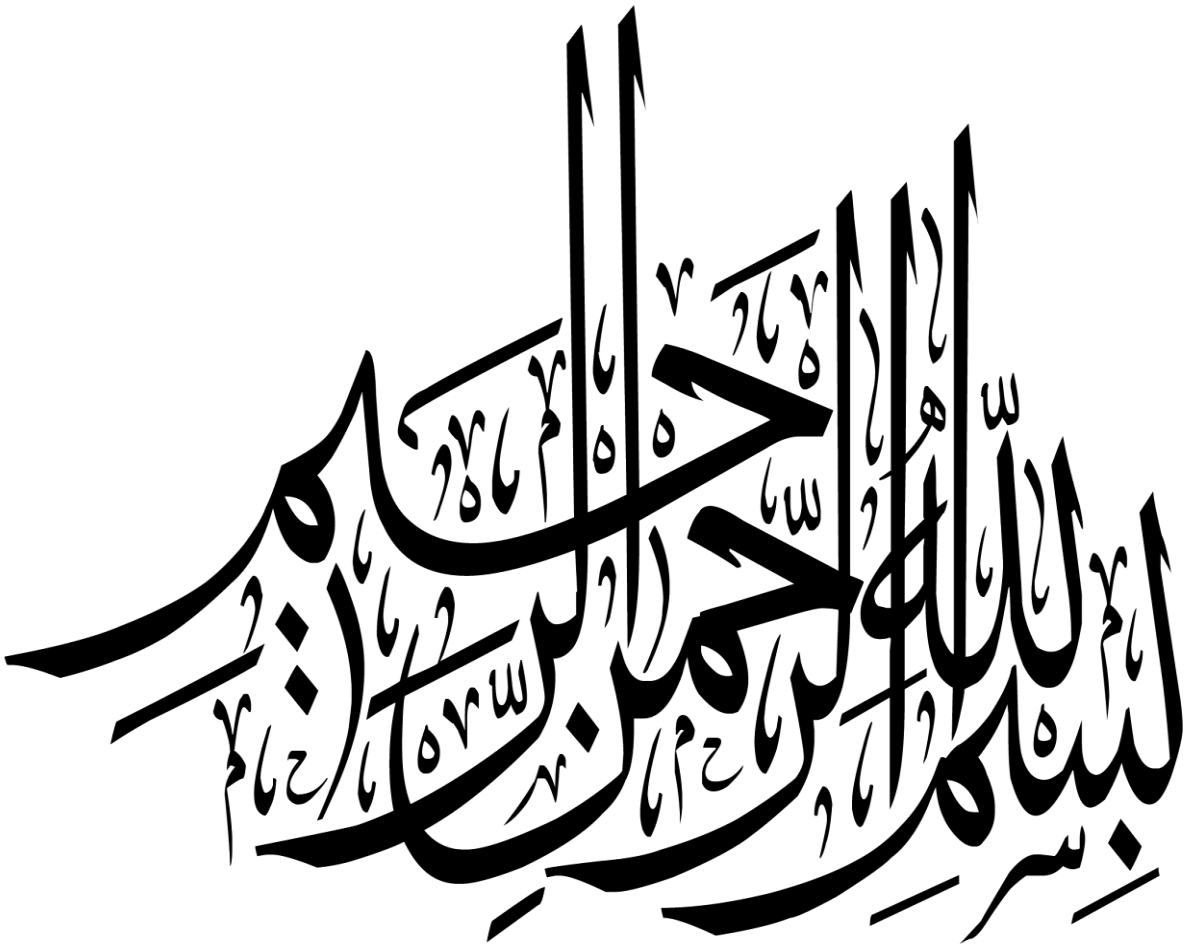
إشراف الدكتور:
د/ محمد سعدون

تاريخ المناقشة:

لجنة المناقشة:

-
-
-

السنة الجامعية: 1437/1436هـ -2016/2015م


بسم الله الرحمن الرحيم

تم بحمد الله

تعتبر الشعرية من المفاهيم التي أضحت تحتل مركزا أساسيا في الخطاب النقدي المعاصر وهي من المصطلحات الغربية الذي انغلق مفهومه وضاق لما كانت معه مجالا رحبا تدافعت فيه الدراسات والبحوث ، والمتتبع لهذا المصطلح يجده متشابكا في تقلباته بين الدلالة التاريخية وتعدد المصطلح الذي نلحظه في الدراسات النقدية والأدبية، بين الشاعرية وعلم الأدب وفن التنظيم، والإنشائية، ومن بين الكتب النقدية التي استحضرت مصطلحا آخر مرادفا للشعرية، كتاب في الشعرية للدكتور السوري :كمال أبو ديب ألا وهو الفجوة مسافة التوتر، وقد خيل لي أنه كتاب جدير بالقراءة والدراسة، كونه يتناول مصطلحا حداثيا مازال النقاد المعاصرون يتناولونه على الرغم من أن هذا المصطلح له جذور يونانية وعربية،إلاأن النقاد المعاصرين قد أعطوه أهمية بالغة، فما زال إلى حد الآن يجذب العديد من النقاد الحداثيين ، ولأن الكتاب يحمل في طياته خبايا متعلقة بالشعرية منها:إعطاؤه مصطلحا دقيقا مرادفا للشعرية، وقد عد لها عدة أنماط و أكد على أن الشعرية مجالهاواسع.والهدف من معالجة هذا الموضوع هو توضيح مفهوم الفجوة : مسافة التوتر عند كمال ، هذا المصطلح الذي يعني الشعرية بمفهومها النقدي.

فما مفهوم الفجوة مسافة التوتر؟ وما هي أنماطها؟ وهل الشعرية متعلقة بالشعر فقط؟

بيد أن دراستي لهذا الكتاب اعترضت طريقي جملة من الصعوبات والعراقيل منها :

عدم وجود عناوين في الكتاب، واكتفاء أبو ديب بتقسيم الكتاب إلىفقرات،وعدم وضع عنوان لكل فقرة الا نادرا نجد عنوانا، مما يقحم الدارس في متاهة إذ تجبره على وضع العناوين بنفسه أثناء الدراسة والتحليل ،بالإضافة إلى عدم وجود دراسات سابقة لهذا الموضوع.

وأثناء دراستي لهذا الموضوع اعتمدت على المنهج التحليلي لأنه يلاءم هذه الدراسة التي تقوم على تحليل الكتاب، واتبعت خطة ساعدتني على هذه الدراسة ، والتي تتألف من مقدمة وفصلين وخاتمة وأتبعتها بمصادر ومراجع.

فاشتملت المقدمة على التمهيد الكامل للبحث، بما فيه إشكالات تتعلق بالبحث والموضوع والمنهج.

أما الفصل الأول فقد كان يحمل عنوان:أصول الشعرية ونشأتها تناولت فيه ثلاث مباحث.المبحث الأول عنوانه أصول الشعرية عند الغربيين والعرب القدامى عالجت فيه الدلالة المعجمية للمصطلح عند النقاد العرب وعند النقاد الغربيين.

المبحث الثاني يندرج تحت عنوان: الشعرية عند النقاد الغربيين والعرب الحداثيين تناولت فيه الشعرية عند النقاد الغربيين و الشعرية عند النقاد العرب.

المبحث الثالث عنوانه الشعرية عند الشعراء الغربيين والعرب الحداثيين عالجت فيه :الشعرية عند الشعراء الغربيين و الشعرية عند الشعراء العرب.

أما الفصل الثاني فقد خصصته لدراسة كتاب في الشعرية يحمل عنوان : أهم القضايا التي عالجها الكتاب وينضوي تحت مبحثين.

المبحث الأول كان بعنوان وصف المدونة شكلا ومضمونا ودرسنا فيه سيميائية الغلاف الخارجي، المدونة من الداخل ، خطة الكتاب.

المبحث الثاني عنوانه القضايا التي تناولها كمال أبو ديب درسنا فيه الفجوة : مسافة التوتر وتحديده للشعرية ،أنماط الفجوة ،علاقة الحضور والغياب، الشعرية والنثر، الشعرية والتراث.

أما الخاتمة فقد احتوت على حوصلة لأهم النتائج المتوصل إليها من خلال البحث و لتحقيق الهدف المرجو اعتمدت على مجموعة من المصادر والمراجع:أهمها"في الشعرية"لكمال أبو ديب، مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم لحسن الناظم، الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم لبشير تاوريريت.

وفي الأخير اشكر جزيل الشكر الأستاذ الفاضل الدكتور سعدون محمد،الذي ساعدني كثيرا من خلال الجهد الكبير الذي بذله معي والنصائح والتوجيهات التي قدمها لإكمال هذا البحث، كما لا يسعني إلا أن أنوه إلى أعضاء اللجنة الموقرة الذين سهروا على قراءة هذه المدونة التي لا شك أنها لم تسلم من الأخطاء ولكن حسبي أن أكون قد قدمت شيئا صغيرا للقراء و أكون قد أثريت المكتبة الجامعية بهذا العمل.

والله ولي التوفيق

مقدمة

الفصل الأول: أصول الشعرية ونشأتها

أولا: أصول الشعرية عند الغربيين والعرب القدامى

1- دلالة المصطلح

2- عند النقاد الغربيين

3- عند النقاد العرب

ثانيا: الشعرية عند النقاد الغربيين والعرب الحداثيين

1- عند النقاد الغربيين

2- عند النقاد العرب

ثالثا: الشعرية عند الشعراء الغربيين والعرب الحداثيين

1- عند الشعراء الغربيين

2- عند الشعراء العرب

أولا: أصول الشعرية عند الغربيين والعرب القدامى.

أ- الدلالة المعجمية:

يحدد صاحب مقاييس اللغة أن (الشين والعين والراء أصلان معروفان يعمل أحدهما على الثبات والآخر علم علم، فالأول الشعر معروف والجمع أشعار وهو جمع جمع والواحدة شعر ، ورجل أشعر: طويل شعر الرأس والجسد والشعار: الشعر يقال أرض كثيرة الشعار، ويقال لما استدار بالحافر من منتهى الجلد، حيث ينبت الشعر حوالي الحافر: أشعر، والجمع الأشاعر والشعراء من الفاكهة: جنس من الخوخ وسمي بذلك شيء يعلوها كالزغب، والدليل على ذلك أن ثم جنسا ليس عليه زغب يسمونه القرعاء، والشعار الذي يتنادى به القوم في الحرب ليعرف بعضهم البعض والأصل قولهم شعرت بالشيء إذا علمته). [1]

كما نجد في معجم لسان العرب :(شعر بمعنى علم، وليت شعري أي ليت علمي وليتني علمت وليت شعري من ذلك أي ليتني شعرت، وأشعر الأمر وأشعره به أعلمه إياه.

أشعرت بفلان اطلعت عليه وأشعرت به اطلعت عليه، وشعر بكذا إذا فطن له ، وشعر إذا ملك عبيدا.

وتقول الرجل استشعر خشية الله، أي أجعله شعار قلبك.

والشعر: منظوم القول غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية.

وهذا البيت أشعر من هذا أي أحسن منه وفي الحديث قول رسول الله عليه وسلم :"إن من الشعر لحكمة فإذا ألبس عليكم شيء من القرآن فالتمسوه في الشعر فإنه عربي"). [2]

---

[1]-أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء: مقاييس اللغة، تح: عبد السلام هارون، ج63، دار الفكر للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، 1979م، ص193-194.

[2]-جمال الدين ابن منظور: لسان العرب، مادة "شعر" مج4، ج26، دار المعارف، مصر، دط، دت، ص2273-2274.

ب- عند النقاد الغربيين.

1-أرسطو: ربط أرسطو في تحديده للشعرية بين الشعر والنفس البشرية والإنسانية، من خلال كتابه فن الشعر، الذي يعد أول جهد نقدي يتناول الظاهرة الشعرية، فقد ترجمه العديد من العرب القدامى من أمثال أبو بشر متى ابن يونس (329هـ) تحت عنوان بويطيقا وينطلق أرسطو في كتابه طبقا لعرض استدلالي مع تحديد مبادئ أولية عامة. [1]

وأكد على أن دور الشعر إيجابي في كل الأحوال :(فهو يدافع عن الشعر القائم على المحاكاة حتى لا تبقى العواطف مستثارة في مكانها، بل إن تفريغها يتم بمشاهدة المأساة وهذا هو التطهير الذي يزيح من نفوس المتفرجين عنصري الخوف والشفقة). [2]

لقد قام كتاب فن الشعر على مبدأ أساسي هو المحاكاة باعتبارها مبدأ الفن بشكل عام بيد أن الاختلاف بين الفنون يحصل في السمات التي تنطوي عليها بشكل منفصل، وتختلف المحاكاة ذاتها وفق الوسائل والموضوعات والطريقة. [3]

إذ يعتبر كتاب في الشعرية هو تمثيل وليس الأدب وبهذا فهو ليس كتابا في نظرية الأدب، بل هو إذا كتاب في التمثيل (المحاكاة)، عن طريق الكلام، فهو يصف خصائص الأجناس المتمثلة في "الملحمة والدراما" [4] اللتين حللتا في مستوى متسلسل.

ولم يكن يتناول الشعر وبهذا المنحى يؤكد جيرار جنيت بقوله:"على أننا ما زلنا منذ أكثر من قرن نعتبر الشعر أكثر سموا وتميزا، وبالتحديد هو نمط الشعر الذي ألغاه أرسطو في كتابه في الشعر" وهنا.

---

[1]-حسن ناظم: مفاهيم شعرية دراسة مقارنة في الأصول والمناهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص21.

[2]-أرسطو: فن الشعر، تر و تح: عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت، د ط، 1973، ص138.

[3]-حسن ناظم: المرجع السابق، ص21.

[4]- تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري مبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال لنشر، المغرب، ط2، 1990، ص12.

يقصد جيرار بالشعر الغنائي الذي لم يتعرض له أرسطو والذي بدا كتابه ناقصا رغم أنه كان له وجود آنذاك، ومما يبدو أن كتاب أرسطو هو بالدرجة الأولى في نظرية الأجناس الأدبية إذ يصف الأجناس المتمثلة (المتخيلة) يعني الملحمة والدراما، الذين حللا في مستوى واحد من جهة وكان مستوى المقطع من جهة أخرى، عولج جنس واحد من الدراما وهو التراجيديا أما الجزء المتعلق بالكوميديا فهو مفقود أو بباسطة غير موجود.

والواضح أن عدم تناول أرسطو للشعر الغنائي في كتابه، احتل مرتبة أخيرة بين الأجناس الأدبية في زمن أرسطو في الوقت الذي كانت فيه الصدارة للملحمة والدراما، تتعلق بمراتبية الأجناس الأدبية التي تستند إلى معيار التفضيل ولهذا تنوعت أهمية الأجناس عبر العصور إذا كان الشعر الغنائي يأتي في قائمة الأجناس في زمن أرسطو بينما تكون في صدارتها في الملحمة والدراما فإن هذا الشعر نفسه قد تصدر قائمة نفسها في عصور لاحقة، وفي الوقت الحاضر أيضا والقضية في مستوى هذه المعالجة لا تبدو مقنعة فضلا على أنها تنطوي على شيء أعمق مما سلف انطلاقا من أرسطو.

وهذا ما أشار إليه نورثروب فراي في تصويره لانطلاقه من أرسطو في شعريته، أدرك بحذق أن هناك أبينة كلية للشعر، يمكن إدراكها وهي ليست الشعر نفسه ولا تجربة إنما هي الشعرية poetices، إذا فمراتبة الأجناس الأدبية تخضع إلى معيار تفضيلي محدد، ولتبيين هذا المعيار لا بد من الاستناد إلى مكتبه شلر shuiller من أن تفضيل أرسطو للمأساة على الملحمة [1] بقوله:"الشعر الدرامي هو الشعر السامي، بل هو وحدة الشعر، وجعل الشعر الملحمي في المرتبة الثانية وذلك بمجرد كونه في غالبه دراميا أو يمكن أن يكون دراميا، والسبب في تفضيله الدرامي لأن في زمنه انتشر أكثر من غيره في الشعر، وهو تفضيل لا

[1]-حسن ناظم: المرجع السابق، ص23.

يخل بالقيمة الشعرية الملحمية لأنه حسب أرسطو نابع من كونه منظرا جماليا واعتبر أن المأساة نوع متحقق بتكامل و له أسس ثابتة". [1]

ت- عند النقاد العرب:

1- عبد القاهر الجرجاني:

حاول عبد القاهر الجرجاني أن يعيد الاعتبار لتلك التجارب الشعرية التي كانت أن تغدو نسيا منسيا في نظرية عمود الشعر، وهذا يعني أن العرب لم يجهلوا مواطن الشعرية وإن تباين آرائهم، ويعد الجرجاني من أهم البلاغيين والنقاد العرب اهتماما بها، ووقف عند نصوص شعرية ووقف عند ما أبدعه القدماء، ونظرته المتفحصة تعد ثريا للنقاد المعاصرين لأنها قريبة لنظراتهم وإن تباين المصطلح أو التفسير في غالب الأحيان، [2] واعتبر أن الشعرية تعتمد على جمالية المعنى فلا وجود للكلام إلا بمعناه، فالمعنى هو الذي يتمم الكلام،

وأسَس نظرية النظم التي هي الأساس في الكشف عن شعرية الكتابة أو النص، ويعرف النظم: "تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها سببا من بعض"

وقد عمل الجرجاني على تحرير الشعر من القواعد الملزمة للشاعر، كما حاول إيجاد حل للجدل الحاصل في قضية اللفظ والمعنى، وأكد أن المزية ليست في اللفظ بذاته ولا في المعنى بذاته، فإذا كان الكلام بمثابة التصوير والصياغة وكان المعنى بمثابة الشيء الذي يقع التصوير والصوغ فيه، وما ينتج من هذا أن الشعرية هي في طريقة إثبات المعنى، وأن اكتشاف الشعرية لا يتم بالسماع وحده. [3]

---

[1]-الولي محمد: الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي، الدار البيضاء، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص154-155.
[2]-أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي، منشورات المجمع العلمي، بغداد، العراق، 2002، ص193.
[3]-أدونيس: الشعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط2، 1989، ص44، وما بعدها.

أتى الجرجاني بنظرية النظم ليطلق العنان للشاعر وليكسر القواعد الضاغطة المقيدة لحرية إبداعه، محاولا في نفس الوقت إنهاء الجدل حول اللفظ والمعنى وإبطال الأسس التي قام عليها الشعر، بقوله:"..لقد نقض الشاعر عبد القاهر الجرجاني بنظريته الكثير من الأسس التي قام عليها عمود الشعر، وحرر الشعرية العربية من قيدها ورفض في الشعر ثنائية اللفظ والمعنى، ووحد بين اللغة والشعر..." [1]

فشعريته تكاد تتموقع داخل الخط الأفقي الذي تتردد فيه المفردات المعجمية، تربطها علاقات نحوية أما الناتج الكلي فهذا ما يتفق فيه الناس، ومن هنا تصبح مقولة الجاحظ عن المعاني لها قديستها شعريا، ويرد على من ينتقصون الشعر بإخراج الإطار الدلالي الموسع من محيط الشعرية ليركز على حقيقة التكوين الداخلي، الذي يتم الوصول إليه بالاعتماد على الخطين الركيزين: خط المعجم الذي يتعامل مع المفردات وخط النحو الذي يتعامل مع المركبات" [2] فالألفاظ المفردة لا تبين معانيها إلا بانضمام بعضها إلى بعض، وتتحقق مزية الكلام عند التأليف بإحسان الاختيار ومعرفة المكان المناسب.

وقام بتوسيع دائرة الاختيار مخترقا اللغة العادية، معتمدا على لغة المفارقة مكسبا لصنع الشعرية، ويتمثل في جملة من الدلائل التي استخرجها الجرجاني من الموروث العربي الشعري، ووجه تعريفا للنقاد الذين يفصلون بين الشكل والمضمون يقول:" في نظم الكلم نقتفي الحروف في نظمها، آثار المعاني وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس(...) والفائدة في معرفة هذا الفرق بين الحروف المنظومة والكلم المنظوم في أنك إذا عرفته عرفت أن ليس الغرض من نظم الكلم أن توالت ألفاظها في النطق بل إن تناسقت دلالاتها وتلاقت معانيها على الوجه الذي اقتضاه العقل."

[1]-مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2006، ص58.
[2]-عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تح: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1984، ص252.

إذا نظرية النظم هي منبع الإلهام وتطوير للكثير من الأفكار اللاحقة، من بين تلك الأفكار محاولة أدونيس للتعرف على شعرية النص الأدبي من خلال تفتيق نواة النظرية الجرجانية في النظم تعتمد محاولته على التمييز بين وظائف الكلام.

وتعد نظرية النظم أهم نظرية تتحدث عن التماثل بين خط المعجم بخط النحو، مع منح الأولوية لخط النحو بغية الحصول على شعرية حداثية مرتكزة على مجموعة من العلاقات الرابطة بين مختلف الألفاظ في سياق نظمي مشحون بثنائية الاختيار والتأليف والانزياح من خلال لغة المفارقة وكذا الجناس والغموض والحذف وهو ما يقوَم الشعرية لدى الجرجاني. [1]

2- عند حازم القرطاجني:

يعد حازم من النقاد الذين اقتربوا من المعنى العام للشعرية في استعماله للفظ، أما الآخرون فقد استعملوا الشعرية في معاني مختلفة، فحازم كان المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة. [2]

وما هو ملاحظ أن مصطلح الشعرية في تراثنا النقدي لم يعرف طريقه للاستخدام كمصدر صناعي نستثني من ذلك حازم الذي أتاح له الاتصال بأرسطو معرفة المصطلح في المنهج.[3]

إذ اعتبر أرسطو الشعر صناعة في قوله إنا متكلمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها. [4]

فالقرطاجني يفتش عن مبدأ آخر يحقق شعرية الشعر بعيدا عن الوزن والقافية، حتى وإن كان يمدها بامتياز خاصا ورفض الماهية القديمة الذي يعد الشعر كلام موزون مقفى يدل على معنى، أما في تعريفه فقد وظف المحاكاة والتخيل، فبهذين العنصرين يضفي على الأقوال النثرية شعرية ما [5]، يقول:" كلام موزون مقفى من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه

[1]-بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية، دراسة في الأصول والمفاهيم، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص285، ومابعدها.
[2]- حسن ناظم: المرجع السابق، ص13.
[3]-بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص279.
[4]-أرسطو: المرجع السابق، ص85.
[5]-حسن ناظم: المرجع السابق، ص30.

إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، ما يتضمن من حسن تخيل له ومحاكاة مستقلة بنفسها، أو منصورة بحسن هيئة التأليف الكلام أو قوة صدقه أو قوة شهرته أو بمجموع ذلك، وكل ذلك يتأكد بما يقترن به من أغراض فإن الاستغراب والتعجب بحركة النفس إذا اقترنت بحركتها الخيالية قوى انفعالها وتأثرها" [1]

يرى حازم في كتابه "منهاج البلغاء وسراج الأدباء" أن الشعرية تقوم على ثلاث أسس لا يمكن الاستغناء عن أحدها في قوله:"لما كانت المعاني إنما تتحصل في الذهن عن الأمور الموجودة في الأعيان، وكانت تلك المعاني إنما تتحصل في الذهن بأعلام من العبارة" [2] ، ومن خلال العبارة الآنفة الذكر نستنتج ثلاث أسس هي (المعاني، الموجودات الخارجية، الألفاظ)

يعد المتلقي عند حازم عنصرا رئيسيا في مقاربة الشعر على الرغم من أن بعض الشعريات كالبنيوية أهملته، فهو يضعه ليبحث عن عنصر التأثير فيه من خلال التخييل ولم يكن التخييل منحصرا في عملة التلقي بل إنه محاكاة تتشكل الفرضية الأرسطية التي انطلق منها القرطاجني والتي تعتبر أن في الشعر تخييل ومحاكاة، والتخييل عند القرطاجني هو(أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوب نظامه وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها أو تصور شيء آخر بها انفعالا، من غير رؤية إلى جهة الاستنباط أو الانقباض، والشعر عند حازم ليس طبعا فحسب بل هدفه الرئيسي إقامة علم شعر مستفيدا بذلك من ثقافته الفلسفية حيث رأى إمكانية تمخض وجهات نظر جديدة من خلال مواشجة تراثه النقدي وثقافته الفلسفية المتمثلة بالتنظيرات الأرسطية من خلال شروح الفرابي وابن سينا. [3]

---

[1]-حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تح: محمد الحبيب بن خوجة، تونس، دط، دت، ص346.
[2]- الطاهر بوزمبر: أصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، منشورات الاختلاف، دار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان، ط1، 2007، ص27.
[3]- حسن ناظم: المرجع السابق، ص32.

ثانيا: الشعرية عند النقاد الغربيين والعرب الحداثيين

أ-الشعرية عند النقاد الغربيين:

1- عند جون كوهين:

تعد شعرية كوهين شعرية متسمة بالمد اللساني، حتى وإن كانت شعريته أسلوبية قائمة على الانزياحات أو المجاورات الصوتية والدلالية من أجل أن تكتسب شعريته نزعة علمية معينة. نجده قد عمل على استثمار المبادئ اللسانية حيث اقترح كي ما تكون الشعرية علما المبدأ نفسه التي أصبحت به اللسانيات علما، أي مبدأ المحايثة تفسير اللغة باللغة نفسها فتكون اللغة محددة بالشكل الشعري بينما تكون اللسانيات متسعة للأشكال اللغوية كافة ونشير هنا إل مبدأ المحايثة يحيل على تحليل علمي وصفي [1] (وهذا الطغيان للعلمية جعل الشعرية تشغل حيزا ضيقا هو عالم الشعرية بجانبيه الصوتي والدلالي فيقول:" الشعرية هي العالم الذي يجعل من الشعر موضوعا له، فشعريته أسلوبية تقوم على الانزياح وهو مرتبط بالمستوى التركيبي والصوتي والدلالي")[2] مع الحاجة للتضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على شعرية النصوص ففي تمييزه بين الشعر والنثر استند إلى مستويين معا، فالشعرية إذا تسعى إلى الكشف عن السمات الحاضرة في كل ما صنف ضمن الشعر وغائب كل ما صنف ضمن النثر، لذا وجب إتباع منهج المقارنة بين القطبين المتناقضين.[3]

وانطلاقا من التناقض الذي يقيمه كوهين يصل إلى تحديد مفهوم مركزي عنده هو الانزياح والذي يعد انحرافا عن الكلام عن نسقه المعتاد، وهو حدث لغوي يتجلى في تشكيل الكلام وصياغته الذي يمكننا من التعرف على طبيعة الأسلوب الأدبي. [4]

---

[1]- جون كوهين: بنية اللغة الشعرية، تر: محمد الولي ومحمد معمري، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، المغرب دط، 1986، ص14-15.

[2]- بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص307.

[3]-يوسف إسكندر: اتجاهات شعرية حديثة أصول ومقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 2008، ص125.

[4]- نور الدين السد: الأسلوبية وتحليل الخطاب، ج1، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، دط، 1997، ص179.

ويتخذ الانزياح عند كوهين طابعا تعميميا، حيث يقوم بسحبه عن كل مكونات القصيدة،للتحول هذه الاخيرة الى انحراف عن القاعدة هذا الانحراف الذي يطرحه يتمظهر في بنية اللغة الشعرية، وما يصل اليه كوهين هو أن الشعرية في النهاية ليست سوى جنسا لغوي، وأن الشعرية هي اسلوبية الجنس التي تبحث عن الخصائص المكونة للغة الشعرية وهذه اللغة المنزاحة ينعتها جون كوهين باللغة العليا، لغة سمتها الغموض لأن الغموض واحد من الخصائص الجوهرية لشعرية النص.[1]

ويلغي كوهين كل أنواع الأجناس التي لا تسيطر فيها الوظيفة الشعرية:(بينما يلغي جون كوهين من معادلة ماهية الشعريات العناصر الأخرى عدا الشعر، وبالتالي يقصي كل العناصر الثانوية التي تتلون بالوظيفة الشعرية بشكل خافت، يهيمن عليه لون وظيفة من الوظائف اللغوية الاخرى، يقصد بذلك مجال الشعريات على فن الشعر وحده...) [2]، وتعد البلاغة القديمة المعيارية هي الانطلاقة لشعرية الانزياح، التي تعتمد على الاحكام القيمية التصنيفية وركز في فكرته على الانتقاء والتجزئة في استنباطه لشعرية الانزياح،(فهو يعالج بنية محددة في القصيدة توفر له المستوى و الوظيفة اللذين اختارهما للتحليل، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه، ويرجع هذا الإهمال إلى المفهوم النظري لشعريته، اي الانزياح الذي يمكن تعيينه بالاقتطاع الضروري لمقطع من قصيدة ما أو بتوزيع القصيدة إلى مقاطع مصنفة بالإسناد إلى نوعية الصورة التي تتضمنها تلك المقاطع). [3]

على الرغم من أن شعرية الانزياح التي أتي بها جون كوهين تقوم على تجزئة النص، بإختيار مواقع الانزياح فيه إلا أنها منطلق مهم في الدراسة الشعرية.

---

[1]- جون كوهين : المرجع السابق، ص15.
[2]- طاهر بوزمبر: المرجع السابق، ص53.
[3]- حسن ناظم: المرجع السابق، 163-164.

2- تزفيطان تودوروف:

ترتبط شعرية تودوروف بخصائص الخطاب الأدبي بكل مكوناته البنيوية والجمالية ،فهو يبحث في شعرية الخطاب ويستعمل المصطلح بدل الأدب أو العمل الأدبي لعلاقات موجودة بين الخطابات فيقول(الشعرية.. لا تسعى إلى تسمية المعنى بل إلى معرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة كل عمل،(..) ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو خطاب أدبي،... أن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن وبعبارة اخرى يعنى بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فراءة الحدث الأدبي أي الأدبية) [1].

أما الخطاب الأدبي في نظر تودوروف زالت الثقافية عنه مؤكدا على أن الحدث اللساني العادي هو خطاب شفاف ترى من خلاله معناه لا يرى في ذاته، أما الخطاب الأدبي يتميز بكونه ثخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره واختراقه.

ولفهم الشعرية ينبغي علينا قبل كل شيء التمييز بين موقفين ، يرى أولهما في النص الأدبي ذاته موضوعا كافيا للمعرفة فالموقف الأول يرى أن العمل الأدبي هو موضوع نهائي بإمكاننا اطلاق عليه التأويل وهو معنى النص المعالج، والموقف الثاني هو الاطار العام للعمل والعمل الأدبي هو تعبير عن شيء ما، وغاية الدراسة هي تحقيق هذا الشيء بالوصول إليه،[2] بيد أن العمل الأدبي في حد ذاته ليس موضوعا للشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تضع فرادة الحدث الأدبي أي الأدبية. [3].

[1] - راوية يحياوي: شعرية الايقاع في ديوان الجاحظية قصائد جائزة مفدي زكرياء المغاربية للشعر، مجلة التبيين ع 36،2011،ص 8.

[2] - تزفيطان تودوروف : المرجع السابق، ص 22.

[3] - بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص294.

إذا شعرية تودوروف هي شعرية مقاربة باطنية ومجردة للأدب وبهذا التعريف هو يرفض الاعمال النقدية التي تعتمد على القوانين فقط بل يجب أن يتطلع إلى نقد الابداعي، يعد تودوروف الاكثر النقاد انفتاحا عن غيره من المنظرين للشعرية ، ولأنه تناول في كتابه الشعرية العلاقة بين الشعرية والبنيوية، وبين الشعرية واللسانيات، وتحدث عن الفرق بين الشعرية والتأويل وهو لم يفصل الخطاب الأدبي عن الخطابات الأخرى الفلسفية والسياسية والدينية، فالاعتماد على الوصف الموضوعي الذي يصف عدد الكلمات والمقاطع والاصوات في الدراسات الأدبية، لا يمكننا من استنباط المعنى والعكس بالعكس بمعنى اذا استقر المعنى يكون المقياس المادي قليل النفع،[1] وأكد على أن الشعرية تستطيع أن تجد في كل علم من علوم اللسانيات والبنيوية عونا كبيرا مادامت اللغة جزءا من موضوعها وستكون العلوم الاخرى التي تعالج الخطاب أقرب إلى أقربائها. [2]

3-رومان ياكبسون:

يعد علم الشعر عند رومان جزء من الحقل العام اللساني وهو جزء لا يتجزأ منها اذ لا ينفي (يذكر في جميع مقالاته بأن الشعرية ما هي إلا فرع من اللسانيات وهذا يعني أن علاقة بينهما غدت عنده اقرب ما تكون إلى علاقة الجزء بالكل أو الفرع بالأصل) [3].

ومن هذا المنطلق يتحدد لنا الشعرية بالإجابة على هذا السؤال ما الذي يجع من كلام المتسلسل عملا فنيا؟ فالشعرية هدفها تحقيق استقلالية الخطاب الأدبي كنظام لغوي دلالي خاص واعتبار كلمة لها وجودها ونسقها الخاص. [4]

---

[1] -. ترفيطان تودوروف: المرجع السابق، ص 21.

[2] - المرجع نفسه، ص27، 28.

[3] -.فتحي خليفي: الشعرية الغربية الحديثة واشكالية الموضوع، الدار التونسية للكتاب، تونس، ط1، 2012، ص32.

[4] - فاطمة الطبال بركة: النظرية الالسنية عند رومان جاكبسون،المؤسسة الجامعية لدراسات ونشر والتوزيع، بيروت،لبنان ط1، 1993، ص177، 178.

وأطلق تعريفا موجزا للشعرية: (هو الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية في سياق الرسائل اللفظية عموما، وفي الشعر على وجه الخصوص وفي هذا السياق يحاول فيها أن يضفي على الشعرية طابعها العلمي من خلال ربطها باللسانيات ،حيث تكون اللسانيات منهجية الأشكال اللغوية كافة والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الاشكال الشعرية. [1]

وقد ألح جاكبسون على ضرورة التزام الشعرية باللسانيات اذ تعتمد الشعرية عليه في تأسيس موضوعها،وتعد اللغة هي القاسم المشترك بينهما باعتبارها مادة للمقاربة اللسانية أو الشعرية على حد سواء، وطبقا للثنائية اللسانية (اللغة الكلام) اللغة باعتبارها الوجود داخل عقل المجموع، والكلام بما هو استعمال شخصي محسوس على مستوى الشعرية ثنائية الأدب الكلام الأدبي. [2]

إن مفهوم الشعر عند جاكبسون هو التركيز على المراسلة لحسابها الخاص، فالشعر ليس كلاما عاديا بمعنى لا يحيل إلى شيء خارجي على قدر ما يتمحور حول مادته، مؤكدا بذلك كثافة اللغة الشعرية وبالتالي فإننا نتلقى على المرسلة الشعرية شعرية، عندما تكون كل العناصر المستعملة في البنية ضرورية لإدراك المرسلة بكاملها، وما يعتقده جاكبسون هو أن محتوى مفهوم الشعر غير ثابت ويتغير مع الزمن[3]، تحدث أيضا عن موضوع الشعرية الذي هو تمايز الفن اللغوي و اختلافه عن غيره من الفنون الاخرى، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يدعو للشعرية باحتلالها الصدارة في الدراسات الأدبية، والشعرية، تبحث في اشكالات البناء اللغوي ولا تقف عن الحاضر فقط بل تتعداه إلى ماهو خفي ولذلك الشعرية تنتمي إلى خصائص نظرية الاشارات أي إلى علم السيميولوجيا ولا تتموقع في علم اللغة فقط. [4]

---

[1] - بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص 290.
[2] - المرجع نفسه ،ص 288-289.
[3] - رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي مبارك حنون، دار توبقال للنشر - الدار البيضاء، المغرب، ط1988،1، ص19.
[4] - بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص 300،301.

وعلى هذا الاساس جاء مفهوم جاكبسون للشعرية على اساس التفريق بين فئتين لغويتين الأولى لغة الأشياء: وهي لغة نفعية المتداولة في الحياة بالتعبير عن الأشياء والفئة اللغوية الأخرى هي ما وراء اللغة أو لغة، اي عندما تكون اللغة ذاتها موضوع البحث وهذه هي الشعرية ،ولكنها لا تقوم كشيء ذي قيمة إلا بأن تتجاوز ظاهر اللغة لتبين تركيباتها المضمرة..

رأى جاكبسون أن الحقل اللساني يمكن أن يستوعب كل التركيبات اللفظية، ولا يقتصر على الجملة فاللسانيات هي العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية ولكي تستوعب مختلف البنيات كان لزاما عليها ألا تختزل في الجملة أو أن تكون مرادفة ل النحو، فهي لسانيات الخطاب أو لسانيات فعل القول. [1]

ووضع جاكبسون ستة نقاط محورية للرسالة، لكي يكون الخطاب تاما وتشكل في مجملها الدارة التواصلية،ولا يمكن الاستغناء عن أحد منها، ولو استغنينا عن أحدها تختل الدارة التواصلية وهذا المخطط للدارة التواصلية أسماه الوظائف اللغوية[2]، وحينما يعرَف الشعرية باعتبارها علم قائم بذاته في حقل اللسانيات في سياق الرسائل اللفظية عموما وفي الشعر على وجه الخصوص، يركز على الوظيفة الشعرية للغة خصوصا في المجال الشعر، حيث يذكر الوسائل التي تحقق الشعرية منها القافية و السجع والجناس والتصريع بالإضافة الى الصورة الشعرية التي تتضمن التشبيهات و الإستعارات، إلا أنه قصر الاستعارة على الشعر والكناية على النثر [ومن الجوانب التي أثارت بعض الجدول حول مفهوم الشعرية عند ياكبسون، تخصيصه الشعر بالاستعارة التي تقوم على المشابهة والنثر بالكناية(التي تقوم على المجاورة)][3]

[1] - رومان جاكبسون: المرجع السابق، ص06.
[2]- طاهر بوزمبر: المرجع السابق، ص16.
[3]- حسن البنا عزالدين: الشعرية والثقافة، مركز ثقافي عربي، المغرب، ط1،2003، ص35.

4-جوليا كرستيفا:

تنطوي شعرية كرستيفا في اطار التيار السيمائي الفلسفي، ولا سيما أنها تهدف إلى إنشاء منطقي سيميائي للغة الشعرية، ووضعت للسيمياء مجالين احدهما يتعلق بالبحث الاجرائي عن الانظمة السيميائية الدالة ،حيث تتجلى فيه السيمياء خطابا عن اشتغال النص، والثاني هو محاولتها بأن تصبح السيمياء نقطة تقاطع بين مختلف العلوم، وسيمياء كرستيفا ما هي إلا جدلا مستمرا بين الكشف عن طبيعة الانظمة والممارسات السيميائية الدالة من جهة وممارسات التشكيل التي تقوم بها وتطورها هي نفسها من جهة ثانية، فهي نقطة تقاطع بين العلوم فهو موضوع السيمياء إذا هو العبارات الدالة وأسس التدليل في مختلف الخطابات.

تلتقي كرستيفا في تعريفها للسيمياء مع رؤية باختين(فالسيمياء علم لممارسات سيميائية عبر لسانية أي متكونة من خلال اللسان ،لكن غير قابلة لأن تختزل في المقولات التي تلصق به) فهي تحدد بذلك منهجها في مقاربة النصوص بوصفه نظاما عير لغوي ،بهدف إعادة توزيع النظام اللغوي من جديد عن طريق مجابهة البنية السانية،

فالنص عندها ما هو إلا إنتاج وإعادة توزيع لاخطاطة جاهزة ومغلقة، وتناولت اللغة ورفضت رفضا قاطعا قرائتها مغلقة، بحكم أنها ممارسة سيميائية بل اعتبرتها قابلة للتحليل، فاللغة الشعرية لا بد لها من وضع هوية المعنى والذات المتكملة، فهي تهتم بالعناصر الخارج لغوية اي تلك الممارسات المتشكلة للعلاقة بين الذات والمعنى.[1]

[1]-. يوسف إسكندر، المرجع السابق، ص 173، 174.

وجوليا عملت على تجريد النص من أشكال القراءة والتحليل السوسيولوجي التي تعد النص موضوعة أو غرضا أدبيا:(فالنص ليس مجموعة من الملفوظات النحوية أو اللانحوية، إنه كل ما ينصاع للقراءة عبر خاصية الجمع بين مختلف طبقات الدلالية).

فاللغة الشعرية إذا حددتها حسب مفهومها عند الشكلانيين الروس، والتي عندهم ذلك النمط الخاص مع اللغة والمتواجد في نصوص شعرية ونثرية على حد سواء، ولكنها خالفتهم عند رفضها وضع ملامح محددة للشعرية، بل وضعت مركز انطلاقها ما تسمى "السلبية" انطلاقا من تحديد هيجل في قوله: "يمثل السالب إذن كل التعارض الذي ينهض، من حيث هو تعارض على ذاته، انه الاختلاف المطلق الذي لا يملك اية علاقة مع شيء آخر،ومن حيث هو تعارض على ذاته إنه الاختلاف المطلق الذي لا يملك أية علاقة مع شيء آخر ومن حيث هو تعارض فإنه مطلق الهوية، ومن ثم فإنه نابع من ذاته، ذلك إنه باعتبار علاقة مع ذاته ، فإنه يتحدد كما لو أنه هذه الهوية نفسها ولو قام بإقصائها".

ومن هذا المنطلق تحدد جوليا منهجيتها في مقاربة اللغة الشعرية، فهي تتناول المدلول الشعري في إطار علاقته مع مدلول الخطاب اللاشعري، تمتاز الأعمال الجمالية وخصوصا الشعرية ، بتوفر الفضاء المنطقي الخاص الذي يترابط فيه اللاوجود بالوجود.

وتميز كريستيفا بين النفي والسلب بحكم وظيفة داخلية للحكم، الذي يقوم بتتابع عمليات النفي، المدلول الشعري يعمل وفق تزامن الاثبات والنفي، الوجود واللاوجود معا، ومن هذا المنطلق تتم عملية القراءة الشعرية، اذا أن القارئ على دراية بان الأشياء التي يوجدها المدلول الشعري، ليست موجودة في منطق الكلام فتتوحد عملية القراءة مع عمليات التفسير الرمزي لمنطق اللغة الشعرية. [1]

[1]-. يوسف إسكندر، المرجع السابق، ص175 ومابعدها.

وجوليا في إرساء نظيرتها السيميائية تأثرت بدوسوسير في دراسته للتصحيفات في اللغة الشعرية وهي خاصية تميز اللغة الشعرية :"أي امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية، التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معين".

وهي تحددها في ثلاثة أنماط أي التصحيفية أو التناص.

1-النفي الكلي. 2- النفي المتوازي. 3-النفي الجزئي.[1]

ب-الشعرية عند النقاد العرب.

1-عند عبد الله محمد الغذامي:

انطلق عبد الله بمصطلح الشاعرية بدل الشعرية باعتبار الشعرية مقتصرة على الشعر فقط، بينما مصطلح الشاعرية مصطلح جامعا يصف اللغة الأدبية في الشعر والنثر معا، وعرف الشاعرية بأنها:"الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه، هادفة إلى تأسيس مساره، فهي تناول تجريدي للأدب مثلما هي تحليل داخلي له"، فهو يشمل مصطلح الأدبية والاسلوبية. [2]

فمهمومه للشاعرية استنبطه من المفهوم الغربي لرومان جاكبسون وهو الاجابة على السؤال"ما الذي يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا؟ فالشاعرية تبحث في اشكالية البناء اللغوي متجاوزة الحاضر و الظاهر إلى ماهو خفي وضمني، ولذلك الاقتصار على علم اللغة ليس من خصائص الشاعرية بل يتجاوزها إلى علم الاشارات اي علم السيميولوجيا، فالشاعرية اذا تنبع من اللغة لتصف هذه اللغة فهي لغة عن لغة، تتضمن اللغة وما وراء اللغة، وهي الكليات النظرية عن الأدب نابعة من الأدب نفسه وهادفة إلى تأسيس مساره. [3]

---

[1]- يوسف إسكندر، المرجع السابق، ص176.

[2]- بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص 349.

[3] -عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية قراءة نقدية لنموذج معاصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط4، 1998،ص21، 22.

ومن هنا ندرك أن الشاعرية تتضمن الأسلوبية وتتجاوزها، فالأسلوبية هي احدى مجالات الشاعرية، والأسلوبية تتناول ماهو في لغة النص فقط ولا يعنيها ما يحدث في نفسية المتلقي،والأسلوبية تقتصر على الشعر فقط أما الشاعرية فهي تسعى إلى دراسة الشفرة، لا لذاتها ولكن لتأسيس السياق منها كوجود قائم. [1]

وأعطى للقارئ مهمة كبيرة وأكد على أنه ليس ذلك القارئ الذي يستهلك فقط، بل القارئ الحق هو الذي يشارك بعواطفه وقواه العقلية في إنتاج النص، فالأدب ما هو إلا نص وقارئ،

فالنص هو وجود مبهم، والقارئ يأتي لكي يوضح المبهم. [2]

واعتبر أن الشاعرية صفة اساسية للنص الأدبي وأخطرها وقد تأتي أيضا في النص غير الأدبي فهي ليست حكرا عليه، لكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأنه بفضلها يحظى الأدب بسمته الأدبية، فالنص في داخله يحتاج إلى الشاعرية ليستخرج الإشارات اللغوية الموحدة فيه. [3]

إذا شاعرية عبد الله ماهي إلا انتهاك لقوانين العادة، بمعنى تغيير وظيفة بعدما كانت تعبر عن العالم وانعكاسا له، أصبحت تكون لنفسها عالما آخر مخالفا عن ذلك العالم وبديلا له فهي إذا "سحر البيان" الذي ذكر في الحديث النبوي، وما السحر إلا تحويل الواقع وانتهاك له ليصبح حينئذ لا واقع. [4]

2-عند عز الدين اسماعيل:

تعد شعرية عز الدين المعاصرة ماهي إلا إمتزاج بين العصرنة والتراث، ولا يمكن لأي شاعر مواكبة المعاصرة ونفي عصوره السابقة ، فالشاعر يستطيع التأقلم مع العصرنة لكن

---

[1]- المرجع نفسه، ص24.

[2] - بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص351.

[3] - عبد الله محمد الغذامي، المرجع السابق، ص24.

[4] - ابو حامد الغزالي: احياء علوم الدين، دار الفكر، بيروت، ط1، 1975، مجموعة2، ج5، ص 175.

دون عزله عن العصور السابقة، فهو رفض كل المغالين الذين ينفصلون عن التراث نهائيا والشعرية الحقة حسبه هي الصادرة عن العمل الفني، ولا تفرض عليه مبادئ خارجية (فالشعر المعاصر يضع لنفسه جمالياته الخاصة ، سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون)[1].

ويرى عز الدين إسماعيل أن القصيدة تصبح بنية متكاملة عندما يلتحم فيها الشكل مع المضمون، فيخترق أحدهما الآخر إلى درجة لا يمكن الفصل بينهما فمفهوم القصيدة نالت حضها الوافر في دراسة عزالدين اسماعيل من خلال تطور الشعر العربي، مستخلصا منها أن هذه التغيرات التي طرأت في مفهوم القصيدة أخذت أبعادا على مستوى الفلسفي والجمالي مما أدى إلى العناصر الداخلية للقصيدة كاللغة والإيقاع والصورة تخضع لتطور متكامل، أما الشعر في نظر عزالدين هو الذي يعبر عن الحياة وعن التجارب الإنسانية، فهو مرتبط بكيان الشاعر وبقضاياه الاجتماعية المتنوعة التي يعاني منها في حياته، والحداثة عنده تتجلى من خلال روح الابداع والتجديد، التي تتماشى مع متجددات العصر عبر الزمن، والشعر أيضا لا يسلم من هذه التغيرات التي تحدث في العصر وهذا ما يولد له صفة التعدد هذا التعدد قد يخضعه إلى انفصالات، وبالتالي يؤدي إلى انتقال من البنية الشعرية إلى أخرى[2].

عالج أيضا قضية تشكيل موسيقي، ورأى بأن الشاعر الحداثي لم يلغ ظاهرة الوزن، بل أضاف عليها بعض التعديلات الطفيفة فقط، وسماها بالجوهرية لأنها ضرورية، فموسيقى القصيدة الشعرية اليوم أصبحت تعبر عن نفسية الشاعر عن كيانه ووجدانيته، فهي اذا ترتبط ارتباطا وثيقا بحركة النفس، وغايته من ذلك هو احداث توافق نفسي بينه وبين العالم

[1]- عزالدين اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، المكتبة الاكاديمية،(د.ب) ،ط1994،5، ص10.

[2] - بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص336 وما بعدها.

الخارجي، فبهذه الرؤية التي يتبناها هو يقترب أكثر من الرمزيين، الذين بدورهم يعبرون عن تصوراتهم بموسيقى الكلمات مع اهمالهم للمضمون.

تحدث أيضا عن الصورة الشعرية وكيفما أن النفس هي التي تتحكم بعروضها وأنغامها[1]. وتطرق إلى صفة الغموض، واعتبر أن الغموض هو الصفة الايجابية وهي خاصية في طبيعة التفكير البشري، وهو مرتبط ارتباطا وثيقا بالشعر وأصوله التي نبت منها ، وتطرق إلى ادوات أخرى للشعر منها الرمز والاسطورة[2]. باعتبار "الاسطورة هي الاشارة إلى أقاصيص الأقدمين على اعتبار أنها الجزء القولي المصاحب للطقوس البدائية، واحيانا تشير إلى اشكال الايمان المختلفة، أو أن لها وظيفة الكتابة الخلاقة أو الكتابة الرمزية"[3]. وفي حديثه عن الشاعر الذي لا بد له الاتصال بالتراث وعدم الانفصال عنه فهو يختلف عن رؤية أدونيس الذي يرى: أن الحداثة ما هي إلا تجاوز الماضي وهدم ما كل هو سائد فحداثة عزالدين هي الربط بين الماضي والحاضر، معا تقول خالدة في هذا الصدد "...فلا عجب أن نقرأ شاعرا حديثا مأخوذا بالتجاوز والإبداع والتغيير، يريد للغة الشعرية أن تكون تأسيسا لحقائق جديدة وكشفا متصلا بوجه الإنسان البهي، متجها بذلك الطموح العربي الجارف الذي ما يزال يتلعثم بحثا عن النهج والطريق لاستئناف الإبداعية والخرق والتخطي، يعارض في شعره ذهنية الثبات ويرسخ ديناميكية الحركة والسيرورة، لا العجب أن نقرأ الشاعر ونحن نحمل قاموسنا الصغير نبحث في عواصفه عن شعار نعرفه أو نغم نألفه" فهي في هذا القول تساند رؤية ادونيس وتتجاوز رؤية عزالدين اسماعيل[4]، كما أن اللغة أيضا نالت حظها الوافر في دراسات عز الدين، فتناولها من خلال النزاع الحاصل حول قرب لغة الشعر من

[1] - بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص383.
[2] - عزالدين اسماعيل:المرجع السابق، ص164.
[3] - بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص341.
[4] - خالدة سعيد: حركة الابداع دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، ط1979،1 ص59.

لغة الناس فيقول:"ليس المقصود بلغة الناس هنا كلمات الناس التي تجري على السنتهم في الحياة اليومية، وإنما المقصود هو روح اللغة كما يتمثل في كلماتهم"[1].

3-عند محمد بنيس:

إن الحداثة بالنسبة لبنيس تختلف عن الحداثة العربية والغربية، فهي تأخذ بهما معا ثم تفجرهما لتخرج بالفرضية الابداعية للشعر، ويعد بنيس من النقاد الذين أولو عناية تامة بالتأسيس في مقولة الحداثة الشعرية وهي عده ترتبط بالتجاوز والتطور والتغير وعندما يحدث تغير في القصيدة وتتحول من شكل إلى شكل فإنها تريد تحقيق شيء يسميه بنيس بالإبدال وهو غاية الانقطاع المعرفي، وقيام الحداثة البنيسية على هذه المبادئ الثلاثة جعله يبحث عن طرائق جديدة للكتابة، وهذا السعي الدائب وراء الجديد يفتح أفق النص الشعري، الشيء الذي لم تستطع الشعرية العربية التقليدية حمل دلالته، لذا لابد لها النظر في ذاتها وبما أنها اتخذت الحداثة طريقا ممهدا لها فهي تغير مسارها نحو شعرية مفتوحة، والقراءة التقليدية حسب محمد تبقي النص الشعري مقدسا لا يجب التطاول عليه وإلا فمآله التمرد، فهو إذا يصر على إنزال الشعر التقليدي من منزلته وتناوله بالدراسة و التحليل[2].

تحدث محمد بنيس على اللغة الشعرية وهي في تصوره: "لغة التعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بان يمشيها مشيا عابرا رفيقا، ويجهد الشعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق، فليس الشاعر الشخص الذي لديه شيء ليعبر عنه بل الشخص الذي يخلق أشياء بطريقة جديدة"[3].

لقد انطلق العرب في تفريقهم بين الشعر والنثر على أساس تعريفهم للشعر والذي هو حسبهم كلام موزون ومقفى، لكن في العصر الحديث اصبح للحداثيين الرغبة في كسر هذه القاعدة

[1] - عزالدين اسماعيل: المرجع السابق، ص152.
[2] - بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص381.
[3] - محمد بنيس: شعر العربي الحديث الرومانسية، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1990،ص96.

ومن بيتهم محمد بنيس الذي أراد بناء شعرية عربية منفتحة ، تستعيد قوى الإيقاع في النص بالاعتماد على وضيفتين:

أ/الوظيفة البنائية: وهي ميزة الخطاب عن غيره من الخطابات الأخرى

ب/الوظيفة الدلالية: بناء الخطاب هو بناء بدلاليته إذ أن معنى يدخل مع النص.

تطرق أيضا إلى ظاهرة الوزن باعتباره موروثا خليليا الذي بقي مسيطرا على الشعر المعاصر فتناول "الوحدة الوزنية، وهدفها كسر قيود الأوزان والتشكيلة الوزنية التي غايتها استدراك البحور المهجورة كالهزج والمتدارك كونها تكرر نفس التفعيلة [1].

نستخلص في الأخير أن الشعرية التي نادى بها بنيس هي شعرية الانفتاح وتجاوز التغير.

ثالثا: الشعرية عند الشعراء الغربين والعرب الحداثيين:

أ-الشعرية لدى الشعراء الغربيين:

1-عند أرتور رامبو: تتميز شعرية رامبوا بأن لها القدرة على الغوص في أعماق الأشياء واستكشاف الأسرار الكامنة باستعمال الرموز والدلالات الغنية والمكثفة، فشعريته تنبع من السريالية التي تعتمد على اللاوعي في تشكيل القصيدة، اذ تعد المخيلة هي عماد الشعر فهي التي تكيف العالم وتحرره من قيود العقل والوعي والمنطق، ويرى أن الشعرية الحقيقية هي التي تتموقع في أعماق النفس، فالشعر الحقيقي هو الذي يعتمد على الخيال وهذا الأخير يقوم على الحرية الإبداعية المطلقة فيطلق العنان للخيال ليبدع أشياء خارجة عن الواقع، فالشعر الجميل هو الذي يعتمد على المخيلة في التعبير عن اللاواقع منطلقا بفكرة الحلم، وهذا الأخير الذي غدى رافدا من الروافد الأساسية للرمزين وأكد على أنه لابد من بناء الشعر بناءا حيا كما نتصوره في الحلم، والحلم طريقه معقد إذ ينتقل بنا إلى ذكريات الطفولة ثم

[1]- بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص383 ومابعدها .

يرتفع بنا إلى ما فوق الواقع، واستعمل رامبوا الرموز التي لا تفسرها إلى الذات لأنها تبتعد عن الواقع المادي المحسوس مما يؤدي إلى الغموض، وهذا الغموض هو الأداة الفنية الفاعلة في النصوص الشعرية، فشعرية رامبوا إذا هي وصف باطني مفعمة بالدهشة والحلم والشبيهة بالأسرار والطلاسم، وتعتمد على اللاوعي فهو يعد الأب الحقيقي للمد السريالي[1].

واعتمد أيضا بالإضافة الى الخيال ما أسماه " بكمياء الفعل" اي أبعاد الخيال عن العقل بواسطة الحواس، بمعنى يجعل الشاعر نفسه قادرا على الافصال من خلال التحام الواعي واللامحدود لجميع الحواس، وهذا جعل الموسيقى عند رامبو صورة نفسية قبل أن تكون نظاما من الإيقاع والنغم، وهذا ما أدى إلى تحطيم النظام القديم للقصيدة وتعويضه بالبيت الحر الذي قاعدته الانفعال الداخلي[2].

نجد كثيرا من الشعراء العرب ممن تأثروا برامبو كصلاح عبد الصبور وأدونيس وغيرهم.

2-الشعرية عند ت.س.اليوت:

تعد القصيدة لها حياتها الخاصة أجزائها تختلف عن ما كانت تعبر به عن حياة الشاعر والشعور أو العاطفة التي تصدر من القصيدة تختلف عن الشعور والعاطفة الموجودة في ذهن الشاعر واكد إليوت على أن الشعر ليس بديلا عن الفلسفة أو الدين، وله استقلاليته ولا يمكن أن يكون هدفه الإرشاد، فهذه وظيفة العلوم الأخرى فغايته اذا ماهي إلى غاية فنية ولا تخلوا شعريته من المسحة الدينية لاعتناقه المذهب الكاثوليكي[3].

وشعريته هي شعرية حداثية وتتجلى في كتاباته من خلال توفيقه بين الشعر والأسطورة باعتبارها لها القدرة على حمل تناقضات هذا العالم ويتجلى ذلك في تعريفه منهج الأسطوري: "هو أسلوب لإضفاء شكل وأهمية على بانوراما العبث والفوضوية"، وهذا العبث والفوضوية

[1]- بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص317، 318.
[2]- المرجع نفسه ،ص319.
[3]- اليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو مصرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص 33.

على حسب رأيه أدى إلى تهديم العالم الواقعي وتعويضها بالعالم الغنائي الداخل في الخيال، بمعنى تفسح المجال للخيال الإنساني بالإبداع بمعنى أن حداثة إليوت هدفها كسر القواعد المرتكزة على الرؤية الفنية، التي لا يحددها الزمن متجهة نحو المستقبل مستعملة الخيال، متجنبة التراث وكل ما انقضى ومضى ، ويرى أيضا أن الشعر لا يمتلك جماله من خلال عنصر فقط بل تكمن جماله من خلال علاقته مع الكلمات التي تتبعه وتسبقه بشكل غير محدد من علاقتها مع الكلمات الأخرى السياق التي تجري فيه، واعتبر أن موسيقى الشعر لا تنعزل عن المعنى فهي قائمة على تناغم الأصوات وتناغم المعاني، وهذين المعنيين لا يمكن تجريد احدهما عن الآخر.

وتحدث أيضا عن الإيقاع والتخير الألفاظ وأكد على أنهما عنصران أساسيان في الشعر لا يتجزءان، بمعنى ينتجان تأثيرهما مع بعضهما فحضور الأول يلزم حضور الثاني والإيقاع حسب إليوت هو : "أعني الإيقاع مسألة شخصية وليس شكلا شعريا" ودعى في الوقت نفسه إلى التحرر من القافية من خلال انتقاء الكلمات، فهذا تحرر يطلق الشاعر الحرية من القيود التي قيدته في القديم وثبطت إبداعه.

إذا الشعرية عند إليوت هي شعرية الانفتاح والتحرر من عالم ضيق إلى عالم جديد بكر، يولد الجمال مستعملا رموز من أجل انزياحات الغامضة والأساطير لوصف الحالة الشعورية، وهذا ما ولد الغموض في شعريته [1].

3- عند بودلير:

تنطلق مفهوم الشعرية الحداثية عند بودلير بالثورة على الواقع والعادات والتقاليد، إذ يعد واحد من الذين مقتوا عاداتهم فثاروا عليها بغية كسر الروتين، حاملين راية التجديد إذ يتمنى أن

[1]- بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص326 وما بعدها.
[2]

يرى مراعي حمراء وأشجار زرقاء، رغم أنه لا يوجد في العيان مراع حمراء وحتى في المتخيل الوجودي، وليت ثمة أشجار زرقاء في العلم الطبيعي، لكن ثمة تلك الألوان في العالم البودليري عالم التخيل والرؤيا.

فالحداثة عند بودلير هي الهروب من الواقع، والتفتيش عن عالم آخر جديد، والحداثة لا ترتبط بزمن معين فهي تنتقل عبر العصور.

والقصيدة عنده ليست تلك القصيدة التي تعبر من المجتمع، وإنما هي التي تلقي فيها قصيدة الحداثة مع العالم بكل أوجاعه السياسية والحضارية بمعنى بتحول العالم إلى قصيدة فكأننا نشاهد ذاتنا وذات الغير من خلال القصيدة. [1]

إذا الشعرية بودلير هي التحليق في عوالم الأحلام، واختراق الواقع الذي يعبر عن الحقائق ويغطي العوالم الجميلة، فالإنسان يعيش في هذه الحياة التي هي عبارة عن رموز فالشاعر مهمته الكشف عن ما وراء الأشياء باستعمال الرمز السريالي للوصول إلى الحقائق المتخفية، فتختلط الحواس وتتوحد ومن ثمة فإن الألوان والعطور تختفي وراء المادة في قصيدة المراسلات.

"ثمة عطور ندية كجسد الأطفال

عذبة كآلة موسيقية، خضراء كالمروج".[2]

واعتبر بودلير صفة الغموض شرطا من شروط الشعر ومرتكزاته فهو يخفي فكرة ظاهرة ومحدودة ليستنبط في قلب المادة ويستغرق أبعادا لا تسمح للإنسان العادي الوصول إلى انفعالاته والوصول إلى المفاهيم المقصودة. [3]

---

[1]- بشير تاوريريت :المرجع السابق،ص314.
[2]- إيليا الحاوي:الرمزية والسريالية فى الشعر الغربي والعربي،دار الثقافة،بيروت ،دط،1980،ص109-110.
[3]-بشير تاوريريت: المرجع السابق،ص315, .

فشعرية بودلير ما هي إلا مزيجا بين الشعرية الرمزية والشعرية الرومانسية، وهدف الفن لديه هو الجمال فالشاعر غايته البحث عنه فشعريته تجعل الجمال غاية في ذاته، لقد استطاع بودلير بقدرته الفنية على استعمال الرمز بالتأثير على الشعراء العرب الحداثيين.

ب- الشعرية لدى الشعراء العرب:

1- عند نزار قباني:

يعتمد نزار في تأسيس شعريته على الواقع الشعري، واقع تجربته الشعرية مستعملا الألفاظ العادية المتداولة ويعتبر نزار من الشعراء الذين لم يستطيعوا وضع نظرية لشرح الشعر، فقال:" لو كان عندي هذه النظرية لما كنت شاعرا، وهذا مرده إلى اختلاف الشعراء في النظر إلى الكون الشعري، فلكل شاعر يحمل نظريته معه، وأكد أن معرفة مفهوم الشعر ليس ضروري، وهذه الاستحالة في تعريفه للشعر أجمله في كتاب ألفه بعنوان ما هو الشعر؟ وهنا يرى أن القصيدة ذلك المجهول حيث يؤكد للملأ عدم استقرار هذا المجهول في مكان معين.[1] ويؤكد على أن الشعر هو الذي له القدرة على التأثير على سامعه.

ولا بد للشاعر أن يكون في مستوى جمهوره، فهو يستبعد كل شاعر لا يهز قارئه، فالشاعر لا بد له أن يتواصل مع جمهوره حين يضمن نجاح رسالته، وهو بذلك يعطي أهمية كبيرة للمتلقي، وهذا ما جعله يبتعد عن الغموض والرموز والأساطير التي غال فيها المعاصرين، وهذا ما جعل الجماهير تتغنى بقصائده، ويرى بعض النقاد أن هذه الشهرة التي نالها ليس مردها إلى شعريته، بل يتعلق بالأمر بمستوى المتلقي والثقافة العربية مازالت أقل نضجا وثقافة من المتلقي في الغرب ".. ومن يتصدى لواقع العالم العربي من هذا القبيل، يتبن له أن جمهور الشعب ما برح يعجب بالموسيقى الإيقاعية الشديدة القصف التي تبث في نفسه حالة من الطرب،. فينفعل ويهيج وتشتد عليه صور الترنح الذي لا لا يعتم أن يصحو منه

[1]- بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص 371-372.

على شبه حواء نفسي"[1] لكن هذه البساطة في شعره لم يمنعه من اعتبار الدهشة عاملا من عوامل التأثير الشعري، فهي بالضرورة خارجة عن نطاق المألوف والعادي، وهو المسار الذي اتبعه الشعراء الحداثة في تحديدهم لمصطلح الحداثة، والقصيدة عند نزار ما هي إلا أصوات فهي نقطة إلتقاء بين الكلمات والنصوص بمعنى أن الكلمة الواحدة مشحونة بعصور من الكلام قبل أن تأتي إلينا.

وقد ثار نزار على الشعراء المقلدون ملغيا في ذلك وجود لقصيدة مثالية. [2]

لكن هذا لا يعني أن الحداثة هي ضد الماضي بل هي الايغال في صميمية الأشياء وفي مجهولها المنتظر فهي تحمل في طياتها ألف سر لقرائها على تقيض قصيدة التقليد التي كانت تتصف بطبيعتها السهلة والمكشوفة.

وتحدث أيضا عن اللغة الشعرية للقصيدة والتي على حسبه لغة مفككة البناء، والشاعر هو الذي له القدرة على خلق علاقات جديدة بين الكلمات التي هي موضوع الشعر، أما بالنسبة لموسيقى الشعر فنحن لا نرى له موقفا يتأرجح بين موافق ومعارض. [3]

إذا شعريته تميزت بالانفتاح عن اللامعنى، وكل هذه العناصر ما هي إلا مزيج من مذاهب شتى، واقعية ورومانسية ورمزية وغيرها

2-عند أدونيس:

ينظر أدونيس إلى الإبداع الشعري على انه يتجلى من خلال النظرة المتفحصة وشاملة للنصوص، ورفض كل شاعر ينظر إليها نظرة جزئية التي كان ينظر إليها الشعراء المقلدون، فهو بذلك يتمرد على الأشكال الشعرية فهو يدعو إلى تجاوز مألوف والحاضر معا بل تجاوز الذات.

---

[1]- إيليا الحاوي: نزار قباني شاعر المرأة، ج1، دار الكتاب، بيروت، ط3، 1981، ص06.
[2]- بشير تاوريريت: المرجع السابق، ص375-376.
[2]- المرجع نفسه: ص378.

فالحداثة عنده هي تجاوز النفس والغير باستمرار، لأن تجاوز هو معيار من معايير الحداثة، فهو لا يبحث عن الصورة بحد ذاتها في القصيدة الحديثة، بل عن الكون الشعري فيها على صلتها بالإنسان. [1]

تناول أدونيس موسيقى وعدها تناغم حركي داخلي، الكلمات ما هي إلا رموز تكشف عن عوالم خفية، فالشعرية الحقة التي يريد الوصول إليها حسبه هي المبنية على الوعي، والرافضة للأنواع الثابتة والمتعمقة في الأسطورة، والمتجاوزة حتى للمستقبل الذي سيصبح حاضرا وماضيا، فتجربته الغنية هي أكبر دليل لهذا النهج، لكنها قوبلت بالرفض بدايتها اتشحت بالأسطورة متجهة لهدم ثوابت الإبداع العربي المتواصل.

فميزة الشعرية ارتقائها على ذاتها، ليصبح الشعر عند إذن بعيدا عن المعنى الشعري، وهي شعرية ناجمة بالثورة عن اللغة يفجرها الشاعر سحرا وبهاء. [2]

إن أدونيس لم يقطع صلته بالتراث، ولم يهدمه تماما، بل رفض الثابت إلى تسيير وقفة الأعمال العربية بالمعنى البحور الشعرية، "إن السؤال المعرفي بامتياز: هل أدونيس رفض التراث جملة وتفصيلا؟ الجواب كلا، أدونيس لم يرفض التراث جملة وتفصيلا، وإنما رفض الثابت لعجزه عن مسايرة روح العصر، وتبنى المتحول لأنه كفيل بهذه المسايرة".[3]

يعد أدونيس من المتأثرين بأفكار الرمزيين في أشعارهم وقراءته لهم، خاصة قراءته لبودلير الذي يعتبر ان العمل هو أخو الحلم، فهو يربط الرؤية بالحلم فالشاعر بالنسبة لهم الابتعاد عن الواقع، "لكن التأثير الذي يعتنقه أدونيس هو التأثر الفاعلي، الوقوف عند التقليد، الذي يكون فيه الاكتفاء بالشيء المقلد، أدونيس اذن أنصار التأثر التجاوزي.."

---

[1]- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الأفاق الجديدة، بيروت، ط2، 1978، ص110.
[2]- صلاح فضل: أساليب شعرية معاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص173.
[3]- بشير تاوريريت: أدونيس في كتاب النقد أربع مسائل خلافية بين أدونيس ومعارضيه، مطبعة مزوار، الجزائر، 2006، ص115-116 .

ومن هنا تتوسع نظرة أدونيس للشعرية، فيرى أن الشعر هو السعي وراء المجهول، وهذا ما ولد ظاهرة الغموض في الشعر، فهو ضد الوضوح الذي يجعل من القصيدة سطحا لا عمقا. وبما أنها قصيدة غامضة فهي بالضرورة مفاجئة ومدهشة، فالدهشة هي الميزة الأساسية في الفن الشعري وحضورها في النص وهذا ما ولد الإشارة الفجائية هي من فعل الملقي يقابله رد فعل من المتلقي هو الإثارة. [1]

إذن شعرية أدونيس ليس هدم تراث الشعر العربي فهو ما يدعوه جوهر التراث أي البحث عن الميزة الجوهرية في التراث.

3- عند عبد الله حمادي:

يرى عبد الله أن الشعر قد أثبت على مر العصور أنه ضد القيود والحدود، وأنه لم يحدد له تعريف من قبل لكن هذا لم يمنعه من إعطاء تعريف جديد تجاور فيه كل المفاهيم السابقة:"ماذا أقول عن الشعر؟ أهو سحر إيحائي يحتوي الشيء وضده أم هو حساسية جمالية مغايرة للمألوف ومرادفه للخلق على غير منوال سابق؟ إنه في أبهى تجليات الكلام المصفى المتألق وهو من قبل الشعراء".[2]

وعبد الله يرفض تقليد لأجل التقليد وإحاطة الشعر بأسوار شامخة تحجبه عن روح العصر وهذا لا يعني أنه يفص التراث والحداثة بل هو يعني جيدا أن الحداثة ما كانت لتكون لولا اتكائها على المستودع التراثي وما كان ليكون مجرة مضيئة لولا الحداثة أي التراث لكنه يدعو إلى إعادة بعث التراث وتشكيله في ضوء رؤى معاصرة تجعله مملكة حية بعد ما كان مستودعا ميتا، فالحداثة هي الرغبة المستمرة في التحول إلى هاجس لإفراز الإدراك الواعي. [3]

---

[1]- بشير تاوريريت: آليات شعرية حداثية عند أدونيس دراسة في المنطلقات الأصول والمفاهيم ، عالم الكتب، القاهرة، مصر، ط1، 2009، ص44.

[2]- سامية راجح ساعد: تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين للشاعر عبد الله حمادي، عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط1، 2010، ص55.

[3]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصر، المرجع السابق، ص389-390.

تحدث أيضا عن شعرية اللغة الشعرية " فهو يرفض تقسيم الكلمات إلى الشعرية وغير الشعرية فكل الألفاظ والكلمات هي هوس الشعر، والسعي إلى التفجير في ذاتها وخلق لغة شعرية هي مهمة الشاعر الحداثي الذي يحول النحاس إلى ذهب، وكأن لغته هنا تسعى لممارسة حق التجاوز لذاتيتها أولا ولمتلقيها ثانيا، إنها تهزئ بالقواعد المنضبطة وتهيئ الجو المحرض على التحدي، فلغته الشعرية قائمة على مبدأ الانزياح أو اللاعقلانية، فكل تجربة جديدة تتطلب بالضرورة لغة جديدة إذ أنه ليس من المعقول أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة"[1]

إذا أيقن عبد الله حقيقة اللغة والتجربة الشعرية إذ حدد الشعر بلغته فهو التعبير الغير العادي عن عالم عادي، وبالتالي وظيفة اللغة الشعرية حسية هي انحراف النص عن مساره العادي والارتقاء به إلى أفق التعبير الجمالي، فالشعر بالنسبة له هو ذلك الأثر الجمالي الذي يصدر عن كنه الأشياء وليس عن خير الكلمات. [2]

" وتطرق أيضا إلى الصورة الشعرية الحداثية والتي يرى أنها تعمل على كسر العلاقات المنطقية وجعلها متنافرة تتراوح بين اللامنطقية واللاعقلانية وتحقق لا منطقية الصورة في تصوره باستعمال أساليب مختلفة، الرمز والأسطورة والإيحاء والخيال وهذا الأخير له القدرة على الابتكار وخلط وظائف الأشياء وخلق الجديد الذي يحمل صفات مركبة من صفات أشياء كثيرة".[3]

إلتزام عبد الله بالوزن والقافية أكد على أنهما لا يحتاجان إلى تعديل على الرغم من أنه من الحداثيين وقال أن التعديل المفروض لا بد أن يكون داخل طاقاتها الكامنة، التي لم تستهلك بعد بمعنى التجديد الموسيقي يكمن باستعمال الشاعر للوزن والقافية. [4]

---

[1]- سامية راجح ساعد: المرجع السابق، ص64.
[2]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص395.
[3]- سامية راجح ساعد: المرجع السابق، ص75.
[4]- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة، المرجع السابق، ص400.

وخلاصة القول نرى أن الشعرية الحديثة التي نادى بها عبد الله هي شعرية الانفتاح والانتقال من العالم الحاضر إلى عوالم المستقبل وهي شعرية ترفض تقليد لأجل التقليد بل غايته الإبداع في الألفاظ والكلمات لكن هذا لا يعني أن ينفي التراث.

الفصل الثاني: أهم القضايا التي تناولها كمال أبو ديب

أولا: وصف المدونة شكلا ومضمونا

1- سيميائية الغلاف الخارجي

2- المدونة من الداخل

3- خطة الكتاب

ثانيا: أهم القضايا التي عالجها الكتاب

1- مفهوم الفجوة:مسافة التوتر

2- أنماطها

3- علاقة الحضور و الغياب

4- الشعرية والنثر

5- الشعرية والتراث

أولا: وصف المدونة شكلا ومضمونا:

1-سيميائية الغلاف الخارجي: الورق من الحجم المتوسط يتكون الغلاف الخارجي من واجهتين: واجهة أمامية التي كتب عليها اسم المؤلف في أعلى الصفحة، ووضع المؤلف العنوان في دائرة برتقالية اللون، وهذا اللون يرمز إلى الانفتاح والشساعة لذا فالشعرية موضوعها شامل وواسع وغير محدود، والعنوان جاء وباللون الأصفر الذي له جاذبيته الكبيرة لدى القراء كقوله تعالى"صفراء فاقع لونها تسر الناظرين" [1]، ومما زاده وضوحا وتبيانا، كتابته بخط متكسر مما يلعب دورا مهم في لفت الانتباه، وهذا الترتيب الذي اعتمد عليه ابو ديب له دلالاته الجمالية، فوضع الاسم في أعلى الصفحة يعطي انطباعا مختلفا عن الانطباع الذي يضعه في أسفل الصفحة فهو يعتمد على الطريقة الحديثة لأن أغلب الكتب الصادرة حديثا تضع اسم المؤلف دائما في الأعلى.[2]

أما الغلاف الخلفي فجاء بلونه الأبيض لم يكتب عليه اي شيء، واللون الأبيض يعبر عن الامتداد اللانهائي، له دلالات كثيرة كالنقاء والصفاء والنظافة، كما يوحي بالاتساع على الرغم من أغلب الكتب النقدية تحتوي خلفيتها على صورة المؤلف وتلخيص الكتاب، أو كلمة للناشر والمعلومات الخاصة بالكتاب والطبعة وتاريخ النشر وغيرها.

2- المدونة من الداخل:

يقع الكتاب في174 صفحة، في الصفحة الأولى من الكتاب نجده كرر ما كتبه في خلفية الغلاف، ثم الصفحة التي تليها دون فيها المعلومات الخاصة بالكتاب، كعنوانه واسم المؤلف والطبعة، احتوى الكتاب على اهداء خصه لرهام على الرغم من أن أغلب الكتب النقدية الحديثة لا تحتوي على اهداء، ثم جاءت المقدمة مقسمة إلى فقرات مرقمة من 1 إلى 5.

---

[1] القران الكريم : رواية حفص، سورة البقرة ، ايه 69.

[2] حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، المركز الثقافي ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1991، ص 60.

الفقرة1- تحدث فيها عما تناوله بحثه من صياغة نظرية مكثفة الأطروحات ودراسات تطبيقية تنامت عبر سنوات ويستنبط جذور البحث من منابع متعددة كلاسيكية وحديثة لتجسيد رؤية شعرية، والهدف المراد من ذلك البحث هو التأسيس النظري، لأن النمو التفريغي على حد رأيه يستحيل بلورته قبل ان يكتمل العمل النظري.

الفقرة-2- تحدث فيها عن الشعرية، وما شغلته العديد من الدراسات بلغات مختلفة خصوصا في العقدين الأخيرين، وعبر عن قلقه ازاء انه لم يكن متتبعا لكل ما ينتج في العالم في مجال بحثه، وبرر ذلك عندما اخبره ادونيس ان اعمال جان كوهين هي شبيهة بأعماله مما أدى به إلى التمهل في نشر بحثه إلى ان يحضر أعمال كوهينا من باريس، ويطلع عليها ويرى ربما هناك أعمال نقاد آخرين قد نكون شبيهة بأعماله، التي يجب أن نشير اليها وأعتبر ذلك قصورا يستحيل على اي باحث تجاوزه.

الفقرة3-تناول فيها عبد القاهر الجرجاني الذي عده آخر باحث عربي حاول أن يقيم بناء نظريا متكاملا لفهم الظاهرة الأدبية وتحدث عن أبرز انجازاته ألا وهي تركيز على تطوير العملية التحليلة، والابتعاد عن التعميمات النظرية التقليدية واعتبر أن فقر الكتابات النقدية العربية المعاصرة، يعود إلى غياب العملية التحليلة في خضم الانطباعات مما أدى حسبه- أبوديب- إلى الانحطاط الثقافي والسياسي لذلك لابد من بناء منهج نقدي قادر على تقصي ما تفترضه العقائدية وهذا غاية البحث.

الفقرة4- تحدث فيها عن الصيغة المبدئية لهذا البحث، قدم في ندوة البحث اللساني التي عقدتها جامعة محمد الخامس الرباط وتناول البحث أكثر تفصيلا في الدورة العالمية السابعة للسانيات عقدته الرباط أيضا وتم نشره في الثقافة الجديدة والمواقف.

الفقرة5- عالج فيها مدى إسهام الطلبة المناقشين في الندوة لتطوير البحث[1].وفي ختام المقدمة قدم شكر لجامعة اليرموك الي ساعدته بمبلغ مالي سمح له بالعمل في باريس ولندن، وشكر صاحب الطباعة والنشر ومنسق الاعلام.

3-خطة الكتاب: قسم كتابه إلى فقرات مرقمة لم يضع لها عناوين فقلما نجد عنوان، نثبت كلامه وآراءه بشواهد من النصوص الشعرية لعديد من الشعراء كأدونيس، لم يخصص لكتابة بخاتمة ولا فهرس.

مما يصعب على الباحث مهمة القراءة، بل إكتفى في اواخر الصفحات إلى ذكر اشارات والتي هي عبارة عن شرح لبعض الأفكار والكلمات الغامضة التي تحتاج إلى تفسير، واعتمد على تثبيت المراجع البحث، وهي مراجع اللغة العربية ككتاب الآمدي، بالإضافة إلى مراجع بالغات أخرى كـ: جولدمان، ثم نجد ورقة خصصها منسق الاعلام، والتي رتبها حسب حروفها الأبجدية، كحرف (أ) الآمدي، ابو تمام وغيرهم ثم نجد في الورقة ما قبل الاخيرة خصصها لقائمة المصادر الخاصة بالمؤلف نفسه-كمال أبوديب- الي اعتمد عليها في بحثه، ككتابه في البنية الإيقاعية للشعر العربي ، ثم في الصفحة الاخيرة خصصها لما صدر عن مؤسسة الأبحاث العربية كحسين مروة- تراثنا كيف نعرفه؟.

2-أهم القضايا التي عالجها الكتاب:

1-الفجوة وتحديد الشعرية عند كمال أبوديب.

أ-مفهوم الفجوة :مسافة التوتر:

يرى كمال أبو ديب الشعرية ماهي: (إلا وظيفة من وظائف ما سأسميه الفجوة: مسافة التوتر، وهو مفهوم لا ترتكز فاعليته على الشعرية، بل انه الأساسي في التجربة الإنسانية

[1] كمال ابو ديب : في الشعرية مؤسسة الأبحاث العربية،بيروت، لبنان، ط1،1987،ص 7 وما بعدها.

بأكملها، بيد أنه خصيصة مميزة أو شرط ضروري للتجربة الفنية، أو شكل ادق للمعاينة أو الرؤيا الشعرية، يوصفها شيئا متمايزا وقد يكون نقيضا للتجربة أو الرؤية العادية اليومية)[1].

وينطلق في تحديد الفجوة: مسافة التوتر –من دون حرف عطف بينهما–

بأنها الفضاء الذي نشأ من اقحام مكونات للوجود أو للغة أو لأي عناصر ذات بعدين متميزين: 1– فهي علاقات تقدم باعتبارها طبيعة نابعة من الخصائص والوظائف العادية للمكونات المذكورة ومنظمة في بنية لغوية تمتلك صفة الطبيعية والألفة،

2– علاقات تملك خصيصية اللا تجانس اواللا طبيعية أي أن العلاقات هي تحديدا لا مجانسة لكنها في السياق الذي تقدم فيه تطرح في صيغة المتجانس، ويرى بأن هذه المصطلحات تحتاج إلى تحديد، لكنه يبرر ذلك بالعودة اليها في فقرة قادمة[2].

واستعار كمال مصطلح الفجوة من انكاردن وآيزر الذين إنصبا عملهما في علاقة النص والقارئ وآيزر حاول أن يطور نظرية انكاردن، فلم يعد الفراغ لديه هو الجزء الغير المذكور في النص، وانما هو فسحة بين جزئين، فيرى حسن ناظم أن هناك علاقة بين مايورده كمال في مصطلح الفجوة، وبين نظريتي انكاردن وآيزر على الصعيدين التسمية والمفهوم ولايقتصر الأمر على الفجوة فقط بل حتى مسافة التوتر بحد مرجعيته في نظرية القراءة والتلقي[3]، حيث أخذ ياوس بمفهوم المسافة الجمالية وهي البعد القائم بين ظهور الأثر الأدبي نفسه، وبين أفق الانتظار، ومسافة التوتر أما عند أبوديب هي نتاج الفجوة أو نتاج لكسر بنية التوقعات لذلك لم يستطع أبوديب اقتصار تسمية نظريته على مصطلح الفجوة، بل استكملها بمفهوم مسافة التوتر،[4] والتي تعد هذه تشكيلا آخرا وتمطيط جديدا للانزياح ، بمفهومه الأسلوبي

[1] كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص20.
[2]- المصدر نفسه،ص21
[3] ـ حسن ناظم: المرجع السابق ، ص140.
[4]- المرجع نفسه ، ص 141.

المطروح في بنية اللغة الشعرية لكوهين، لكن الانزياح ليس الانزياح عن اللغة فهو لم يفلت تماما من النظرة الضيقة المتمثلة في معالجة بعض من أجزاء النص الشعري، فهو يعالج بنية محددة في القصيدة، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه. [1]

ب-تحديده للشعرية:

يحدد أبوديب مفهومه للشعرية انطلاقا من معطيات علائقية، بمعنى في نظام مركب فالظواهر المعزولة الحسية ليس لها معنى، في خضم نظم العلاقات تصبح لها معنى ويصبح لديها القدرة على تشكيل خصائص مميزة تصلح لمعايير، وبالتالي لا يكون ثمة جدوى في تحديد الشعرية كظاهرة مفردة كالوزن والإيقاع، فهي غير قادرة على منح اللغة طبيعة متميزة عن الآخرين إلا إذا كانت ضمن بنية كلية، تعمل دورها فهي تلك الخاصية التي تميزها عن غيرها،[2](فاللغة ليست مجموعة من الألفاظ، بل مجموعة من العلاقات ذلك أن الألفاظ المفردة التي من أوضاع اللغة، لم يوضع لتعرف على معانيها في أنفسها ولكن لأن يضم بعضها بعضا) [3].

(فالشعرية إذا عند أبو ديب خصيصة علائقية، أي أنها تجسد في النص لمجموعة من العلاقات التي تنمو بين المكونات الأولية، سمتها الأساسية أن كلا منها يمكن أن يوجد في موضع آخر دون أن يكون شعريا، لكنه في الموضع الذي تنشأ فيه هذه العلاقات وفي حركته الملائمة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية، ومؤشر على وجودها) [4].

لذلك يرى أن غاية الدراسات الحاضرة، هي التفتيش عن الأبعاد المكونة للشعرية، في تمظهراتها البنيوية، أي في ظهورها ضمن نظام من العلاقات، بين مكونات النص لذلك

---

[1] ـ يوسف وغليسي :الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، منشورات مخبر السرد العربي ، قسنطينة ، الجزائر ، (د ، ط) ، 2007، ص103

[2] ـ كمال أبو ديب : المصدر السابق ، ص 13

[3] ـ سامي منير عامر : وظيفة الناقد الادبي بين القديم والحديث دراسة في تطور مفهوم التذوق البلاغي ، دار المعارف ، (د،ط)، (د، ت)، ص30.

[4] ـ كمال أبو ديب : المصدر السابق ، ص 14.

نلاحظ أن الدراسات الحاضرة للشعرية، غايتها اكتشاف الخصائص المميزة بها على مستويات مادية محسوسة تتمثل في اللغة اي في بنية النص، وهو الوحيد الذي يخضع للتحليل المتقصي، وليس هدفها اظهار البعد الخفي، لأنه يبدو حسبه يفيض من اغوار عميقة في الذات الانسانية يستحيل النفاذ اليها. [1]

بمعنى أن الاكتناه الحاضر للشعرية فيما يحدد خصائص وينسب اليها تكون الشعرية، لا ينفي امكانية الشعرية النبوع إليها من منابع لا يحاول أن يكشفها، بل يكتفي بالتكهن عن طبيعتها أننا لا نستطيع لوسائل نقدية متوفرة لنا فهناك فرق بين طبيعة اللحظة الصادرة عن الشعر، وتلك الصادرة عن النثر، وقد تكون هناك دوافع أخرى تؤدي إلى ولادة الشعر، ومن جهة أخرى يرى أن هذه اللحظة والأسباب تصعب على التحليل الآن، ولا تتجلى عند خضوعها للدراسة في النص الشعري وبالتالي لا يمكن اعتمادها على غرض للوصول إلى تحديد الشعرية، أن المادة الوحيدة التي يطرحها النص الشعري للتحليل هي لغة: هي لغة الوجود الفيزيائي المباشر على الصفحة أو في الفضاء الصوتي، ومن هنا كانت الامكانية الوحيدة لتحليل الشعري في النص، هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية الدلالية أي نظام العلامات ومن هنا تطمح دراسة إلى اكتناه بنيوي للشعرية غير وجودها وتجسيدها من خلال التحليل البنيوي في اطار العلائقية والكلية[2].

يتضح لنا من خلال ما سبق أن كمال يعتمد في تحديد شعريته على المنهج البنيوي لأن البنيوية تعالج النصوص معالجة شمولية، فهي تنظر إلى العلاقات بين مكونات النص على مستويات كافة، ويسانده في ذلك أدونيس الذي بدوره حذر من النظرة الجزئية للنصوص، فهو يدعو إلى (أن يقيم الشاعر ليس بفكرة من الأفكار يجتزئها من نتاجه، وإنما برؤياه ككل ونطامه الفني ككل، وعالم العلاقات التي يبتكرها، وهذه الفكرة الجزئية كرستها النقدية

[1] كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص14.
[2] المصدر نفسه ، ص.15

القديمة، حيث ، تبارى النقاد قديما في الحكم على شعرية النصوص ، انطلاقا من بيت أوبيتين ومن دون تعليل)[1] . لذا نجده أسقط النظرة التقليدية مطالبا للنظر الى العمل الابداعي بصورة شمولية ، بيد أن عبد العزيز حمودة يرى عكس ذلك لأن الاعتماد على البنيوية التي اعتمد عليها كمال تؤدي (بالقارئ الى جهد نفسه كثيرا في متابعة الجداول الاحصائية التي تعدد تكرار الوحدات اللغوية ، وتلك التي تقدم تحليلا لغويا للقصيدة لكن ذلك الاجهاد لا يقارن بالحيرة الكاملة ، والمحاولات المستميتة التي يجب عليه أن يبذلها عندما يواجه برسوم التي يفترض أنها توضيحية ، لبنية النص الشعري ، تدخل القارئ في متاهة إثر متاهة ، ليخرج منها في نهاية الأمر ، مجهدا مرهق الفكر)[2].

ويرى كمال أن هذه المحاولات للدراسة الكلية ، متخليا عن النظرة الجزئية ، سبقته محاولات كثيرة لعل أهمها هي : دراسة القاهر الجرجاني في النظم[3] ، وبمعنى أن : (الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجردة ، ولا من حيث هي كلم مفردة ، وأن الفضيلة وخلافها في ملائمة معنى اللفظة لمعنى التي تليها ، وما أشبه ذلك ممالا تتعلق له بصريحة اللفظ)[4] ويرى أن كل هذه الدراسات مستنبطة من دراسات موكاروفسكي ، من خلال دراسة للغة الشعرية ، والتي يلاحظ من خلالها : (أنها دائما تعيد احياء موقف الانسان من اللغة وعلاقة اللغة بالواقع وتجلو بطرق جديدة التأليف الداخلي للعلاقة اللغوية ، وتكشف امكانيات جديدة لاستخدامها)[5] .

ـ بشير تاوريريت : آليات الشعرية الحداثية عند أدونيس، المرجع السابق ، ص16.

[2]- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة ، من البنيوية التى التفكيك ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ع232 ، 1998، ص38.

[3]- كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص 15-16.

[4]- احمد مطلوب : مرجع السابق ص161.

[5] - عبد العزيز ابراهيم : شعرية الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، سوريا ، (د، ط)، 2005، ص12.

ومن هنا تكون سمة العلائقية التي أشرت اليه مميزا رئيسا للغة نفسها أصلا، وللمكونات اللغوية الجزئية، وقد أدرك ذلك نقاد قدماء مثل عبد القاهر الجرجاني الذي أصر على أن اللفظة المفردة أو الظاهرة التركيبية، أو الفنية المفردة لا يمكن ان توصف بالشعرية واللاشعرية، (فالجودة أو الرداءة) [1]وهذه الدراسات التي سبقته لا يعتبرها تطمح إلى حل مشكلة الشعرية، أو تقديم ما يزعم أنه فهم نهائي لأبعادها الآن هذه الدراسة شغلت العديد من النقاد في العالم منذ أرسطو، ولا زالت تحتل موضعا مركزيا في أنظمة نقدية وجمالية كاملة[2].

(وتعد الشعرية خصيصة نصية اللاميتافيزيقية قابلة للاكتناه والتحليل المتقصي، ولأن إدخالها لميتافيزيقية تضعها خارج المتناول وتصبح تتميز بعسر الفهم أي أنها فيما تصدر عن نفي لإمكانية التحديد الايجابي، تتحول إلى تأكيد لتحديد سلبي مضمونه الاستحالة) [3]

إذا شعرية كمال أبوديب هي خصيصة علائقية ، ترفض دراستها مجزئة بل تنظر إلى العمل الأدبي نظرة كلية، لكن هناك رأي مناقض لهذه الفكرة فجان كوهين له كلام آخر عكس أبوديب، إذ يرى أن المعالجة في بنية محددة في القصيدة توفر له المستوى والوظيفة اللذين اختارهما للتحليل، فيما أهمل النظرة الشمولية للنص نفسه، ويرجع هذا الإهمال الى المفهوم النظري لشعريته، أي الانزياح الذي يمكن تعينه بالاقتطاع الضروري لمقطع ما من قصيدة ما، فالانزياح يمكن استنباطه في حالة تفكيك القصيدة، أما في حالة النظرة الشمولية فهي عاجزة عن استنباط القوانين المخترقة للصورة. [4]

---

[1]. كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص17.

[2] . المصدر نفسه ، ص16.

[3]. المصدر نفسه ،ص18.

[4] . حسن ناظم : المرجع السابق ، ص111-112.

ثانيا: أنماط الفجوة: مسافة التوتر

أ-المكونات التصورية(الإقحام)

ينظر أبوديب إلى أن الفجوة: مسافة التوتر لا تلتحم في المكونات البنية اللغوية فقط، بل من المكونات التصورية، بمعنى من الأشياء أيضا وهذا ما يدعى بالإقحام بمعنى أنها تشكل من رؤى خارج اللغة من الأشياء والتصورات، ويعد هذا النمط أحد مشارب الأصلية للشعرية لأنه ينشأ من وضع مكونات وجودية لا متجانسة، في بنية لغوية متجانسة، وتكون مجرد هذه الوضعية الفيزيائية للأشياء مصدر للشعرية، دون أي عمل تشكيل إضافي، ولعل هذا النمط حسب أبوديب-من التعامل الشعري مع الوجود، يكون أكثر بروزا في السينما منه في الكتابة، لكنه في الأخير يلعب دورا هاما في قصيدة عبد الوهاب البياتي سوق القرية:

"الشَمس والحمر الهزيلة والذباب

وحذاء جندي قديم"

والأثر العميق للاقحام لا يدرك الا باستبدال الشمس بحيوان متجانس مع الحمر الهزيلة والذباب:

البغل والحمر الهزيلة والذباب.

ثم تتابع الاستبدال: الشمس والحمر الهزيلة والكلاب. [1]

حيث نلمح عمَ اختفى وعما تبخر وضاع، فما تبخر وضاع هو الحس بالفجوة: مسافة التوتر القائمة بين الشمس والحمر الهزيلة التي لا تمتلك أيا من عناصر التجانس. [2]

لكنها توضع الان متجانسة اما البغل الحمر الهزيلة فإنها لا تمتلك مثل هذه الفجوة بسبب التجانس التام بين المكونات التي تدخل في تركيبها وحينما نفعل الشيء نفسه بعبارة 'وحذاء

[1] ـ كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص37.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص37.

جندي قديم،' فنقول مثلا"وصراخ حوذي قديم " فإن الشعرية تختفي إلى درجة شبه كلية أي تنعدم الشعرية تختفي إلى درجة شبه كلية، أي تنعدم الشعرية بسبب انعدام الفجوة[1]، وهذا ما ذهب إليه غاستون باشلار حيث يرى، أن للأشياء وغيرها شعريتها حينما تحقق انحرافا خاصا، هي الأخرى حينما تخرج من عاديتها ومن حيادها، لترتبط بخيالاتنا وعواطفنا، بشرط أن تتمتع بقليل من الشعرية، كي نقول هذه شعرية، ذلك أن الشعرية لا ترتبط بلغة الشعراء فقط، إنما هي نوع من أماكن في الطبيعة، ومن أشياء تصادفنا في طريقنا[2]، فالشعرية لا تكتسي شعريتها بدخولها عالم النص اللغوي، على الرغم من أن هناك دائما ما يجعل شيئا ما أو مكانا ما مميزا بالنسبة لشاعرنا لكي يكون موضوعا إلا أن اللغة وحدها هي التي تقرر جماليته، وباللغة تصل إلينا الأشياء والأماكن، فنعيش تجربتها من جديد. [3]

ويسانده أمين العالم مستندا بتوضيح آرائه، من خلال المشاهد الموجودة في قصيدة "سوق القرية" للبياتي، حيث يرى أن هذه الكلمات الموجودة في هذه القصيدة (ليست مجرد كلمات حسية متراصة، وإنما هي في السياق تتخلق معاني مجردة ورموزا أكثر شمولا واحاطة من مجرد مظاهرها الحسية، وأعمق تعبيرا عن تجارب إنسانية حية، وراء تلك المظاهر...فالبياتي قد انعكست رحلته في أساليبه التعبيرية، فاستطاع أن يعبر بالرؤيا المرتحلة المتنقلة الي تجمع بين المتناثرات في حركتها السريعة، لتصوغ منها معالم فلسفته الخاصة). [4]

ولقد وظف البياتي المجاز المرسل في مجموعة الدوال الكنائية المتناثرة، أي أنه ليس هناك قاسم مشترك بين الشمس والحمر الهزيلة والذباب، سوى العلاقة المكانية، فيرتضي المتلقي

[1] ـ كمال أبو ديب : المصدر السابق، ص38.
[2] ـ فتحية كحلوش : بلاغة المكان قراءة في مكانية النص الشعري ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت لبنان ، ط1، 2008، ص65.
[3] ـ المرجع نفسه، ص66.
[4] ـ صلاح فضل : المرجع السابق ، ص112.

العجول معانيها الحسية القريبة، ويحيلها على مدلولاتها المباشرة، لكنه لا يبث أن يشعر ضرورة العثور على خيط دلالي يبرر الوصل بينها. [1]

أما جان كوهين فيرفض كل شعرية خارجة عن اللغة، بمعنى بعيدة عن الأشياء والتصورات الخارجية فهو يستند إلى الشعر بوصفه لغة فحسب، ولهذا فالشعر عند كوهين لا يترجم أبدا فلكل لغة خصوصيتها في حين لا ينقل الترجمة تلك الخصوصية بل يكتفي بنقل الدلالة فقط. [2]

بيد أن الاعتماد على رأي جان كوهين يؤدي بالشعرية إلى حصرها وقوقعتها والحد من ابداعاتها وجمالها ،أما إذا أدخلنا الشعرية في الأشياء والتصورات يؤدي بها إلى توسيع مجالها، إذا إدخال الأشياء في اللغة يتجلى لنا جمالها لذلك لابد لنا من عدم حصرها في اللغة فقط ونقوم على توسيعها خارج اللغة.

ب-العصابية والجنون:

تتم معاينة الفنان ذاته بوصفه إنسانا يكون على علاقة مع الأخر ، من خلال نقل النص إلى خالق النص ، تتجسد الفجوة : مسافة التوتر ويتجلى ذلك حسب أبو ديب ، من خلال الآراء السائدة في تاريخ الفكر، والتي تؤكد على أن الفنان لا يتلاؤم مع مجتمعه ، وتقرن الفن إلى حس التنافر بين الفنان والعالم ، ولا يقترب من العالم المحسوس بل تدخل الفن في مرتبة الجنون والانفصام أو العصابية ، بمعنى يكون في العالم تحتي بعيد عن الواقع معتمدا على عبارة سان أفريمون:"إننا ندين باختراع الفنون إلى خيالات مخبولة : فما نسميه نزوية الرسامين والشعراء ، والموسيقيين ليست إلا اسما ملطفا بالتهذيب للتعبير عن جنونهم ، إلى مجنون جبران خليل جبران [3] :(فالجنون عنده هو انجذاب إلى عالم غريب ،بعيد يؤسس علاقات جديدة للإنسان مع الكون ، ومع الله ،لم يعد الله يجيئ من الماضي بل من

[1]- المرجع نفسه : ، ص114.
[2] - حسن ناظم : المرجع السابق ، ص130.
[3] - كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص81.

المستقبل).[1] وجنون أدونيس الذي (يكشف لنا بأن المعرفة الشعرية هي كهف مغلق قداس حرمته في لحظة الابتعاد عن الظل الجمالي الذي يحدثه هذا الكهف)[2].(وعبارة بارت التالية إن شعار كل كاتب هو : مجنونا لا أقدر أن أكون .

وعاقلا لا أتنازل فأكون .

إنني لعصابي (neurotic).

فالعصابية هنا:

1-مسافة التوتر بين الجنون والعقل.

2- مسافة التوتر بين الفنان والاخر(السوي)

3- مسافة التوتر بين الفنان والاخر (المجنون) [3]

وبالطريقة نفسها تتضح طبيعة العلاقة بين لغة الدين ولغة الشعرية من جهة وبينها وبين اللغة اليومية من جهة أخرى وبين النبي والانسان العادي، والنبي هنا هو الفنان[4].

فهو يعلي رتبته الى نبي، وهذا ما فعله روجيه غارودي إذ يرى أن للفنان الحقيقي وظيفة نبي إنه أفضل من يساعد معاصريه على اختراع المستقبل،[5](ينفصم النبي مكانيا ليتجه إلى عزلة، مكان منغلق، كالصحراء ليعيش تجربة النبوة عبر زمن التوسط، ثم يخرج إلى عالم وهو غريب، يقع في مسافة ما تجسد اللاتوحد بينه وبين الانسان وبينه وبين الله، ومن هنا فرادة تجربته وشعريتها) ويعطي تلميحا على نبي جبران ، إذ يرى جبران أن النبي: [6] (هو الذي يفرض رؤياه الخاصة على الأحداث والأشياء، وهو يوحي بما سيكون عليه المستقبل وهو يرى الخفي المحجوب ويلبي نداءه) [7] ومثل النبي، (يكون الفنان في علاقة انفصام مكاني مع

[1] - بشير تاوريريت : آليات الشعرية الحداثية عند ادونيس، المرجع السابق ، ص179-180.
[2] - المرجع نفسه ، ص180.
[3] - كمال ابو ديب : المصدر السابق ،ص 81.
[4] - المصدر نفسه ، ص81، 82.
[5] - بشير تاوريت : اليات الشعرية الحداثية عند ادونيس، المرجع السابق،ص177، 178.
[6] - كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص82
[7] - بشير تاوريريت : آليات الشعرية الحداثية عندأدونيس، المرجع السابق،ص178.

الآخر، فهو دائما خارج الاخر في مكان أخر، وفي أسمى صورها تتجسد هذه العلاقة في طغيان لغة المكان وصوره، وإبعاده على تجسيد علاقة الذات بالآخر في الشعر فالفنان يوضح نفسه فيزيائيا ولغويا لاتصورا وقيميا أو رؤيويا فقط في مكان يقع خارج الاخر، مكان مغاير ويمثلك بأبيات أبو الهندي الذي يعتبرها تجسيد العبارات التي قالها:

ثبت الناس رايتهم وأبو الهندي في كوي زيان

منزل يزري بمن حل به نستحل الخمر فيه والزواني

إنما العيش فتاة غادة وقعودي عاكفا في بيت حان) [1].

فهذه المكانية يتنامى مكون بنيوي لتجربة الانفصام ، بين الفنان والآخر هو أرض الحلم وهي أرض مموضعة خارج أرض الاخر: وبينها تنشأ فجوة: مسافة توتر حادة[2] ومن هنا أيضا انتشار المكان في عناوين التجارب الجوهرية لعدد كبير من الشعراء

من بينهم البياتي الذي كتب قصيدة بعنوان "الرجل الذي كان يغني" مأخوذة من أشعار في المنفى والتي تدل على المكان[3] فيقول فيها:

على ابواب "طهران" رأيناه.

رأيناه يغني

عمر الخيام يا أخت ظنناه

على جرح عميق فأغرقاه. [4]

أن ظاهرة الجنوب لم تكن فكرة جديدة في بساط الحداثي، بل جذورها ترسبت في آفاق ماضينا الثقافي. [5]

[1] ـ كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص82.
[2] ـ المصدر نفسه ، ص82.
[3] ـ المصدر نفسه ،ص83.
[4] ـ صلاح فضل : المرجع السابق ، ص122.
[5] ـ بشير تاوريريت : اليات الشعرية الحداثية عند ادونيس، المرجع السابق،ص181.

ج/الشعرية والمتلقي:

للفجوة مسافة التوتر بعدا آخرا، وهو الذي تشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي، لأن الادب ما هو إلا نص وقارئ[1]، فالنص ماهو إلا وجود مبهم كحلم مغلق، ولا يتحقق هذا الوجود إلا بالقارئ، ومن هنا تأتي أهمية القارئ وتبرز خطورة القراءة كفعالية أساسية لوجود أدب ما، القراءة منذ وجدت هي عملية تقرير مصيري بالنسبة للنص، ومصير النص يتحدد حسب استقبالنا له[2]، فكل نص يطرح إشكالية القراءة والتلقي على تفاوت وتغاير، حسب طرح هذه الاشكالية بين نص ونص، وتعتبر شعرية النص هي احدى وظائف درجة أعمق التي يطرح بها الإشكالية[3]، فلكل نص أدبي شاعريته، على الرغم من أن النص يتضمن عناصر اخرى، ولكن شاعريته ابرز سماته وأخطرها، وقد توجد الشاعرية في نصوص غير أدبية أو في نصوص لم يقصد منشؤوها أن تكون أدبا، فهي ليست حكرا على النص الادبي لكنها تستأثر به ويستأثر بها، لأن النص يأخذ بتوظيف الشاعرية في داخله ليفجر طاقات اشارات لغوية،[4] ويعتبر رولان من النقاد الذي ادرك هذه النقطة بامتياز، اذ فصل بين نص اللذة ونص الغبطة، بين درجتين من الحدة في إشارة الإشكالية، واصفا إياهما في مقطع تجسد الفجوة، مسافة التوتر في هذا المستوى من تجليه بين النص والمتلقي، فالنص الذي يدعو اليه بارت هو نص يمثل الحضور الأبدي، والقارئ أمام النص ليس مستهلكا وإنما هو منتج له، القراءة فيه إعادة الكتابة له يقول: [5]

نص اللذة: هدفه إرضاء القارئ، يمنح النشاط ويمسك بالثقافة ولا ينفصل عنها، ويرتبط بممارسة مريحة للقراءة.

---

[1] ـ كمال ابو ديب : المصدر السابق ،ص83.
[2] ـ عبد الله الغذامي : المرجع السابق ، ص77.
[3] ـ كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص83.
[4] ـ عبد الله الغدامي : المرجع السابق ، ص24.
[5] ـ كمال ابو ديب : المصدر السابق، ص83.

نص الغبطة:(الهزة) يؤدي إلى حالة من الضياع، والفقدان، يحدث هذا النص إزعاج مؤديا إلى الملل، يخلل افتراضات القارئ[1]، وبخلخلة تلك الافتراضات يحدث التوتر المطلوب لقرائه، حيث يتطلب هذا النص قارئا على مستوى ذلك الإزعاج، قارئا يعني المختلف الذي حطم أفق انتظاره وكسر توقعاته، ويعاين بذلك حركة الانزياحات التي يعرفها النص، ويصل بعلاقته إلى التأزم، خاصة وأن الأشكال الشعرية الجديدة، من شعر حر وقصيدة نثرية قد فرضت وجودها، وصار استكناه شعرية نص مالا يتوقف على المعرفة بقواعد العروض وقوانينه، وإنما يتطلب وعيا اشمل بكافة المتغيرات التي تصيب بنية النص، ولهذا ركز العديد من النقاد على اعتبار التفسير الشعري انزياحا وأن اختلفت صيغ التعبير عن هذا المفهوم إذ نجده عند كوهين يتكرر تحت تسمية الانتهاك أو الانحراف، وهو عند بارت رولان الشناعة وعند تودوروف حرق السنن المألوفة، بينما يذهب ميكائيل ريفاتير إلى اعتبار الانزياح عدولا عن النمط. [2]

(والفاعل الذي يحتفظ بهذين النصين في حقله هو فاعل مفا- تاريخي، بمعنى أنه يشارك في المتعة العميقة للثقافة بأكملها، وهي تدمير تلك الثقافة انه يتمتع باطراد ذاتية، وتلك هي لذته ويسعى إلى فقدانها وتلك هي غبطته، إنه فاعل مفصوم وشاذ مشذوذ مضاعفا). [3]

ويرى كمال أن توجهات الاتجاهات في النقد العربي المعاصر أصبحت تركز على المتلقي ودوره في خلق النص وبنيته الدلالية، وعلى الرغم من أن استخدام معطيات هذا الاتجاه في اكتناه مفهوم الفجوة: مسافة التوتر[4] منها البنيوية، فبارت يرى أن يركز على القارئ، وينادي بموت المؤلف، ويتحول التاريخ والموروث إلى نصوص متداخلة، ويتم الاحتفال بمولد القارئ، ولكي يتحقق عنصر القارئ حسبه[5].

---

[1]- كمال ابو ديب : المصدر السابق، ص84.
[2] - فتحية كحلوش : المصدر المرجع السابق ، ص63.
[3] - كمال ابو ديب : المصدر السابق، ص84.
[4] - المصدر نفسه، ص84.
[5] - عبد الله الغذامي : المرجع السابق ، ص75.

وتشومسكي يرى(أن القراءة هي تفاعل بين أنظمة لا واعية، تنطوي على قدرة القارئ من ناحية، ولغة النص من ناحية ثانية، ودور القارئ هو الوسيط لاستخدام الأعراف الشعرية والقارئ بالنسبة للبنيوية ليس ذاتا أو شخصا وإنما هو دور يجسد الشفرات لممارسة القراءة)[1].

وعلى الرغم من استخدام معطيات هذا الاتجاه ضروري–حسب كمال– لاكتناه مفهوم الفجوة: مسافة التوتر عمل ضروري لأهمية التلقي إلا أنه يفسح له مجال آخر في دراسة أخرى غير الدراسة الحاضرة.[2]

3–علاقة الحضور والغياب:

–النص ما هو إلا علاقة جدلية بين الحضور والغياب على مستوى مكوناته اللغوية، فما هو حضور لا يتجلى إلا تجسيدها على مستوى مكوناته اللغوية ، فما هو حضور لا يتجلى إلا في تحديدها اللغوي، ولا يعتبر عصيا على التحليل إلى درجة التي افترضها ميتافيزيقا الشعر، وما هو غياب فإنه ينتمي إلى البعد الخفي، إلى علاقات النص بآخر خارج، أطلق عليها أسماء كثيرة، لكن أبو ديب يرى بأنه عصي على التحليل في هذه المرحلة، رغم الاسهامات المقدمة من طرف دراسات كثيرة، من بينهم جوليا كرستيفا عبر النصية أو التداخل النصي[3] ، أو ما يطلق عليه جيرار جنيت التعالي النصي بقوله، (وفي الواقع لا يهمني النص حاليا إلا من حيث تعاليه النصي..أي أن أعرف كل ما يجعله في علاقة خفية، أم جلية مع غيره من النصوص، هذا ما أطلق عليه التعالي النصي).

ويشرحه بأنه التواجد اللغوي سواء أكان نسبيا أم كاملا، أم ناقصا لنص في نص آخر.

ـ حسن ناظم: المرجع السابق ، ص135..
2- كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص84..
3- المصدر نفسه، ص19.

بمعنى تواجد الألفاظ في النصوص، قد تكون واضحة وجلية للقراء، وقد يكون خفيا[1]. ويرى كمال لعل هذه المنظورات والاسهامات التي قدمها بالمنهج الذي يطور في هذه الدراسة، أن تكون قابلة للوصف بدقة في اطار مفهومين متقابلين، هما النص في علاقاته الداخلية والنص في علاقاته الخارجية، فالعلاقة بينهما علاقة نفي ونقيض، بمعنى دراسة النص في علاقاته الداخلية الخارجية تتوجب علينا بالضرورة دراسة النص في علاقات الخارجية والعكس صحيح[2]، وهذه الفكرة هي معارضة من طرف جان كوهين الذي يرى أن دراسة النص تكمن اثر علاقاته الداخلية فقط، اي بمنظور محايث و يهمل علاقات النص الخارجية (رؤيوي، نفسي، اجتماعي...) [3].

إذا جوهر التكوين الشعري تكمن في ثنائية بؤرية، تمنح الشعر علاقته باللغة العادية من جهة، وتفرده من جهة ثانية، هي ثنائية الحضور والغياب بمعنى أنه اختيار محدد على حساب اختيارات عديدة ممكنة، وما يتحقق منها يصبح حضورا أما ما يظل ممكنا فانه غياب بيد أن طبيعة المكون الشعري ووظيفته البنيوية، لا تحددان بحضوره فقط بل بكونه علاقة جدلية مستمرة بين الحضور والغياب[4].

هكذا يكون النص الشعري شبكة من العلاقات الجدلية بين الحضور والغياب، فالغياب هو تاريخ اللغة، أما الحضور فهو الكلام الذي يرتبط بالإبداع الفردي، أي أن الشعرية هي باستمرار علاقة جدلية بين الحضور والغياب على صعيد الحضور الفردي ، والغياب الجماعي،أو الابداع الفردي والذاكرة الشعرية، وهذا الرأي ما هو إلا صورة مختصرة لتصور أحذ اعضاء براغ كراسفسكي، الذي وصف استخدام للعلامة اللغوية بانه إعادة رسم جديد للعلاقات بين العناصر نظام الترميز، وبين ما نشير اليه هذه العناصر، وهكذا يكون نظام

1 ـ فتحية كحلوش: المرجع السابق، ص41.
2ـ كمال أبو ديب : المصدر السابق ، ص20.
3 ـ حسن ناظم: المرجع السابق، ص130.
4ـ كمال أبو ديب : المصدر السابق ، ص106.

الترميز المشار اليه للمحورين العلائقين التي تكون كل علاقة لغوية نقطة تقاطع لها[1]، وهذا ما ذهب اليه تودوروف حيث يرى العلاقات الغيابية علاقات معنى وترميز فهذا الدال يدل على هذا المدلول، وهذا الحدث يستدعي حدثا آخر، أما العلاقات الحضورية فهي علاقات تشكيل وبناء[2].

بيد أن لجدلية الحضور والغياب بعدا آخر–حسب أبوديب– مغايرا للبعد الذي وصفته حتى الآن إذ يسمح لنا فهم الفرق العميق بين المصور الفوتوغرافي والفنان، إذ أن عمل المصور له بعدا واحدا وهو تسجيل البعد المرئي، البصري للوجود الذي ينقله أي بعد الحضور، أما عمل الفنان فله ابعاد متعددة، فهو بموضع المرئي والمبصر في بينة كلية يصبح فيها حضور، بعدا آخر لغيابه، والعكس صحيح هكذا يصبح الوجود المرئي لا مرئيا أيضا يصبح الوجود المبصر معلقا في فضاء ابعاده، الحضور والغياب وكلما ازداد تفصيلية الرصد أحيانا، بقدر ما يتعمق بعد الغياب، وأعطى مثال للشاعر اليوناني ريتسوس، باعتباره أبرز الشعراء الذين وصف عملهم من هذا المنظور، إذ يعتمد في شعره بالحركة بين الرصد الفيزيائي لليومي والعادي الإنساني، وبين فضاء اللامدرك: أي بين الحضور الناصع والغياب الناصع، وهذه القصيدة التي بين أيدينا تجسد حركة حادة تخلق فجوة: مسافة التوتر غنية لأنها تضغط في فراغ فيزيائي وحيز، فتتحول أكثر كثافة ، إذ تجسد بعدي الحضور والغياب ضمن مساحة تؤدي عمليا إلى تصادمها المباشر وأحداث الشرارة بقول في قصيدته بعنوان"نفس الحبل":

الحبل معقود على قدميه–حبل طويل غليظ، يتدلى إلى البحر
ومن هناك كأنما في وريد، يرتفع الماء الحي، يغرغر، يتحدث
عن ذلك العنصر السري للأبدية، الآخرون

[1] ـ كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص107.
[2]- تزيفيطان تودوروف : المرجع السايق ، ص31.

يرون الحبل المبلل في الشارع– لا يعرفون

أين يبدأ أو يذهب، يخطون فوقه ويمضون إلى أعمالهم

وفي لحظة ما ، تتعثر دراجة به. [1]

راكب الدراجة يظن، دونما سبب، أنه سيسقط أو يطير

عندها تبتسم المرأة، تنظر إلى البحر، تتذكر

إن الرصد الفيزيائي التفصيلي هنا يمثل الحضور بنصاعة الصور ودقتها متناولا جزئية عادية يومية، مشهدا عاديا قرب البحر بيد أنه يضع هذا الوجود الفيزيائي في بنية يملأها الغياب[2]، الماء الحي الذي يتحدث عن العنصر السري للأبدية أولا، ثم التضاد الجاد ما يبصره الآخرون وبين جهلهم لمداه: لبدئه واتجاه حركته، بيد أن عنصر الغياب الباهر يتجلى عند انتهاء القصيدة، إذ تبرز فجأة " المرأة " لا إمرة نكرة، بل المرأة التي يبدوا أنها كانت قائمة في بعد الغياب للقصيدة خلال نموها كله، دون أن تبرز أو يشار إليها لحظة واحدة والمرأة تبتسم تنظر إلى البحر، تتذكر لكن ما الذر تتذكره؟ ما علاقة ما تتذكره المرأة بالمشهد التفصيلي؟ ما علاقتها هو "الذي ينعقد الحبل على قدمية"؟ ثم من هو؟ أي هوية له؟ لا شيء كل ذلك لا يجاب عليه كله ينتمي إلى بعد الغياب في القصيدة، ويعمق هذا البعد أخيرا أن ال"هو" يظل غير مضاء، يظل مجهولا: لا مجهول الهوية فقط بل مجهول العالم الداخلي، فهو يرصد من الخارج ، أما أعماق، الانفعالات والمشاعر والأبعاد النفسية فإنها تظل خفية منطوية في بعد الغياب، ومكونا أساسيا من مكوناته في الوقت نفسه[3].

---

1. كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص108..

2. المصدر نفسه: ص109..

3. المصدر نفسه: ص109.

بيد أن صلاح فضل يرى(أن هذا التقسيم لا يمكن أن يكون مطلقا، إذ أن هناك عناصر غائبة في النص ولكنها شديدة الحضور في ذاكرة القراء الجماعية في فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة، وعلى العكس من ذلك قد نجد في كتاب مطول بعض أجزاء التي تبعد عن البعض الآخر لدرجة أنه يمكن اعتبار علاقتها من النوع الثاني).. [1]

4- الشعرية والنثر:

إن استخدام مفهوم الفجوة: مسافة التوتر لفهم فاعلية مبدأ التنظيم، يصف لنا أن الشعر والنثر سويان معياران، فهما متوازيان بمعنى أننا لا يمكن التفريق بينهما، ما يحكم على النثر يحكم على الشعر، بمعنى أننا لا نستغرب عندما نجد مقاطع شعرية في سياق لغة نثرية أو العكس، وبالتالي نلغي فكرة لغة الشعر أسمى من لغة النثر، ومع ذلك نواجه حقيقة أن لغة النثر طاغية في الكتابة الإنسانية عبر العصور، فهي تعبر عن روح الحضارات وتطورها وفي التصور الجديد نصف لغة الشعر بأنها لغة تتجسد فيها فاعلية التنظيم على مستويات متعددة، وأن هذا التنظيم حين ينشأ يخلف فجوة: مسافة التوتر على درجات مختلفة من السعة والحدة، بين اللغة الشعرية والنثرية، وخلو اللغة من فاعلية التنظيم لا يعني سقوطها وانحطاطها بالنسبة للغة التي يتجسد فيها فاعلية التنظيم لا يعني سقوطها وانحطاطها بالنسبة للغة التي يتجسد فيها فاعلية التنظيم، وبهذا التصور تكون القيمة الوحيدة التي يمكن نسبتها لفاعلية التنظيم قيمة موضوعية تمايزيه، بمعنى أن قيمتها تنفي من قدرتها على تجسيد بنى فكرية معينة. [2]

---

1 . صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الادبي ، مؤسسة مختار، القاهرة ، (د، ط)، (د، ت)، ص206.

2. كمال أبو ديب : المصدر السابق ، ص87.86.

ويرى كمال أبو ديب أن طرح الشعرية في اطار الفجوة مسافة الوتر، يتاح لنا إعادة اكتناه أحد أكثر المكونات التصاقا منذ القديم بلغة الشعر الوزن والإيقاع، أي بعنصر شكلي لا ينتمي إلى البنية الدلالية أو إلى البنية التركيبية النظمية، بل إلى البنية الصوتية–موسيقى– مجردة ومن غير الممكن إنكار هذا الارتباط بين الشعر وبين الإيقاع أو الوزن كليهما حتى وإن رفضنا الوزن شرطا كافيا[1]. للشعرية، إذ أن هناك شعوب متعددة ماتزال تعتبر الوزن شرطا اساسيا للشعر، بمعنى ترفض رفضا قاطعا قبول الكتابة التي لا تمتلك وزنا من انماط الشعر، بيد أن هذا الميل الإنساني التاريخي إلى ربط الشعر بالوزن ليس قرارا نهائيا، أو سيظل كذلك إلى الأبد إذ يرى أبو ديب أن هناك رأي مناقض تماما للرأي الأول موجود في تاريخ الشعر العالمي، يحرر الشعر من ارتباطه بالوزن ولا بد من احلاله إلى انماط اخرى من الانتظام محل الوزن أو الاقتراب من ايقاع النثر، وفي كلتا الحالتين سيكون من الخطأ الاكتفاء برؤية الظاهرة السطحية، أي اعتبار الوزن حقيقة مكونة للشعر في ذاته ولذاته بمعنى أن كمال هنا يرى بأن الوزن ليس شرطا في الشعر، ذلك أن البحث في الظاهرة عميقا وعلى مستوى الشعر العالمي يظهر أن العنصر المشترك بين الأنماط الوزنية المختلفة بمعنى العنصر المشترك الذي يتوفر في الكتابة الشعرية، على الرغم من اختلاف مفاهيم الوزن وعوامل تشكله من لغة إلى لغة أخرى هو مفهوم الانتظام والذي نعني به نشوء تمايزين بين عناصر مكونة للكتابة ،ثم استغلال هذا التمايز لتوزيع العناصر في بنية يتشابك فيها التمايز باللاتمايز، و بروز الظاهرة واختفاؤها بصورة تؤدي إلى خلق نسق أو انساق معينة، توفر هذا الشرط[2]،فالوزن حسب كمال هو انتزاع ظاهرة ما من جسد اللغة العائم وتخصيصها وتأكيد تمايزها عن غيرها، أي أن الوزن هو إبراز الفجوة حادة في طبيعة اللغة خلق لمسافة توتر عميقة بين مكونات اللغوية العائمة، في وجودها العادي خارج الشعر، ووجودها داخله وحين اكتمال النص ووضع النص في فضاء اللغة، تتجسد الفجوة في النص الذي يمتلك

[1] كمال ابو ديب : المصدر السابق: ص86، 87.
[2]- المصدر نفسه، ص88.

خصائص مميزة ومغايرة،[1] وبين اللغة التي بصفتها تمتلك خصائص مميزة ومغايرة عن طريق التحديد السلبي، أي بمعنى أنها لا تمتلك نفس الخصائص التي يمتلكها النص، بمعنى تكون ظاهرة الوزن باعتبارها لغة التنظيم تقوم عل التشابه والمغايرة، خلقا للفجوة/ مسافة التوتر على صعيد واضح وعميق، باعتبارها تمثل تعاملا مع المادة الصوتية بطريقة تركيبية تخرجها من طبيعتها الحرة القائمة التي تمتلكها في الاستخدام النثري لها، وتضعها في بنية ينشأ بينها وبين الوجود الحر للغة النثر فجوة تعطيها تميزها، ويرى بأن الميل الانساني تاريخيا يربط بين الشعر و الوزن[2]،بمعنى هناك تلاحما بين الشعر والوزن بشكل ما من أشكاله وثمة شرط تكوينيا للشعر، هو امتلاكه التمايز والمغايرة على صعيد الانتظام. [1]

لأنها تجسيد لفجوة: مسافة التوتر بين الأشياء اعن طريق التأكيد التمايز المغاير بل التناقض والتضاد غالبا، أما فيما يخص الدراسة الحاضرة أنها لا تلغي هذه الفكرة، بل هي تحاول فهمها على صعيد أبعد من صعيدها المألوف، بمعنى انه لا يوجد تناقض بين نظرية الفجوة: مسافة التوتر التي يطرحها ابوديب، وبين المعرفة فيما يخص ارتباط الشعر بالوزن، ومن هنا لا يمكن الرد على نظرية الفجوة مسافة التوتر بالقول أنها لا تصح لأن ثمة ما يناقضها وهو ارتباط الشعر تاريخيا بالوزن، بمعنى أن هدف نظرية الفجوة مسافة التوتر ليس إلغاء أهمية الوزن بل ماهي إلا محاولة لفهم تجسيد الفجوة : مسافة التوتر في البنية الصوتية الموسيقية المعزولة عن البنية الدلالية والتركيبية[2].

[1] ـ كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص89.
[2] - مصدر نفسه، ص89.
[3] ـ فتحية كحلوش : المرجع السابق ، ص61.
[4]-كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص90.

بيد أن هذا الكلام لا يعتبر أن كمال يؤكد على ضرورة ارتباط الشعرية بالوزن حيث يرى أن الوزن بمعناه الوارد في النظرية العروضية ليس شرط وجودي للشعرية، فالوزن المتمثل في هذه النظرية ليس إلا أحد أشكال الانتظام، وهو نوع تحقق في مرحلة تاريخية، بمعنى هناك أنماط كثيرة لتحقيق الانتظام، أو البعد الإيقاعي لتؤدي إلى خلق الشعرية وهذا المفهوم يقوم بتحرير الشعرية من القيود، التي عدت لها تاريخيا في النظرية العروضية، وقوقعتها في اطار الوزن فقط، وبالتالي أصبحت لها أنماط كثيرة ضمن مفهوم الشعر والشعرية ومن بينها قصيدة النثر. [1] أعطى نموذج لأدونيس :"فارس الكلمات الغريبة":

يقبل أعزل كالغابة وكالغيم لا يرد، وأمس حمل

قارة ونقل البحر من مكانه

يرسم قفا النهار، ليصنع من قدميه نهارا ويستعير حذاء

الليل ثم ينتظر ما لا يأتي أنه فيزياء الأشياء –يعرفها[2].

بيد أن الخروج عن الوزن ظاهرة حديثة جدا خلال العقدين لم تتبلور بعد بشكل ناضج، إلا في نماذج من قصيدة النثر خلال العقدين الأخيرين كمالاحظنا في قصيدة أدونيس، التي توحي بأن الوزن ليس مكونا كافيا للشعرية. [3]

غير أن كمال يرى أن هذا الرأي يصبح أكثر تعقيدا على المستوى النظري، حيث نصوغه بطريقة أخرى في الكلام الدال الفني الانساني الذي لا ينتمي إلى النص القرآني، ويطرح سؤال هل يكفي الوزن لتحديد الشعرية؟ ثم يجيب عليه من ناحية لثقافة التقليدية نعم يكفي[4] ويعطي مثال المتمثل في هذا القول:

أ– إذا أنت أكرمت الكريم ملكته

---

[1]ـ كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص90.

[2]ـ المصدر نفسه ، ص116.

[3] ـ المصدر نفسه : ص92.

[4]ـ المصدر نفسه : ص93..

وإذا أكرمت اللئيم تمردا

شعر؟

والجواب، تقليديا لا.

سؤال آخر يطرحه: هل القول:

ب- إذا أنت أكرمت الكريم ملكته

وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا

شعر؟ والجواب تقليديا، نعم

والإجابة تكون من خلال الشعر وهو الكلام الذي استقام له وزن معروف تقليدي، أما من ناحية الدراسة التي يطورها كمال أبو ديب، فهي تخالف الدراسة التقليدية، إذ يرى أن كل من أ و ب لا يعدا شعرا لأنهما تلخيصات فكرية جاهزة للوجود الانساني والتجربة الانسانية في لغة تقريرية متجانسة وضمن رؤية استخلاصيه بارزة ،لا تجسد الفجوة مسافة التوتر والفرق الذي بينهما أحدهما مرتبط بالوزن ويتبع بحرا خليليا معروف، والآخر ليس كذلك بيد أن هذا الفرق الذي بينهما طفيف أي ليس جوهري، ولا يكفي بذاته لتحقيق النقلة من اللاشعرية إلى الشعرية. [1]

إذا كمال ابوديب يرى أن الوزن ليس شرطا ضروريا لتحقيق الشعرية، لأن الشعرية تتجلى حتى في القصائد النثرية ويسانده في ذلك أدونيس الذي يرى أن الوزن لا يمكن أن يكون المحدد الأول والأخير للشعرية يقول:(إن الوزن ليس مقياسا وافيا أو حاسم للتمييز بين الشعر والنثر،وأن هذا المقياس كامن بالأحرى في طريقة التعبير أو كيفية استخدام اللغة أي في الشعرية)[2].

[1]- كمال ابو ديب : المصدر السابق، ص94.93.

[2] - بشير تاوريرت : اليات الشعرية الحديثة عند أدونيس ، المرجع السابق ، ص95.

ونفس المنحى يتجه إليه تزفيطان تودوروف حينما يرى أن الشعرية ليست متعلقة بالشعرية فقط، بل في النثر يقول(تتعلق كلمة الشعرية في هذا النص بالأدب، سواء كان ذلك منظوما أم لابل قد تكاد تكون متعلقة على الخصوص بأعمال نثرية وهذا يعني أن الوزن والقافية لا تمثل فرقا بين الشعر والنثر.) [1].

لكن من جهة ثانية نجد دراسات نقدية وضعت حدودا صارمة بين الشعر وسواه ،مما أدى إلى حصر الشعرية واقتصارها على الالتزام بأوزان الخليل فقط في عملية النظم، فكان حديثهم فقط عن الفرق بين الشعر والنثر، ولذلك تم التفريق بين لغة الشعر ولغة سواء من الأشكال النثرية[2]، ومن بين هؤلاء النقاد، جان كوهين الذي نجده يبدأ في كتابه "بنية اللغة الشعرية "بالتأكيد على أن الشعرية علم موضوعه الشعر، فكوهين رفض رفضا قاطعا أن يكون علم الشعر كعلم النثر، فهو فرق بينهما حيث تتصف الأولى بالدلالة أما الثانية فتعتبر لغة دالة وتتقدم خصائص أخرى كالوزن والايقاع والتصوير، وتهتم الشعرية بهذه القضايا فقط في دراستها، ولذلك تعد الشعرية علما للشعر لا علما للأدب.[3]

ومن خلال ملاحظته لتشبيه ديكارت الفكر بالسلسة فقرر من خلالها أن النظم ليس مختلفا عن النثر فحسب، بل يعارضه تماما فهو بذلك يبتعد عن الأدب بقدر ما يقترب من الشعر[4]، فهو يعالج الشعر وبهمل النثر، ويعتبر كل ما عادى الشعر نثرا والنثر هنا كل استعمال لغوي غير شعري ويشمل النثر الأدبي أيضا[5]، وهو بذلك يعطي أهمية قصوى للوزن ويعتبره مميزا أساسيا للشعر.

---

[1]-تزفيطان تودوروف: المرجع السابق ،ص24.
[2] ـ صلاح صالح : سرديات الرواية العربية المعاصرة ، المجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1، 2002،، ص207.
[3]ـ فتحية كحلوش : المرجع السابق ، ص47.
[4]-حسن ناظم : المرجع السابق ، ص112.
[5] ـ ولي محمد : المرجع السابق ، ص58.

بمعنى أنه يشترط الوزن والقافية والقصيدة التي لا تستعين بالجانب الصوتي من لغة الشعر تصبح كالشعر الابتر، إذ يعد الوزن الوسيلة لجعل اللغة شعرا[1]، فالوزن حسبه ليس ملبسا يغلق دون ضرورة لغة يتحدد قدرها الشعري على مستوى آخر والدليل على ذلك ندرة قصيدة النثر، فرغم نجاحها الذي لا خلاف عليه إلا أنها ظلت في أدبنا ظاهرة استثنائية[2]، أما إذا نظرنا إلى مؤلفاتنا النقدية العربية نجد أمامنا، قدامة بن جعفر هو من الرافضيين إد يشترط الوزن والقافية[3]، وسارت على خطاه الناقدة نازك الملائكة التي ترفض رفضا باتا انتماء القصيدة النثرية إلى الشعر بقولها (أن كل شاعر هو ناظم بالضرورة وليس كل ناظم شاعر وذلك لأن الشعر أعم من النظم يحتويه دون أن يقتصر عليه، وترى بأن الوزن هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية وتصيرها شعرا) [4].

وفي نفس المنحنى نجد الناقد عادل عبد الله يرى بأن لا وجود لشعرية التي لا تفصل الشعر عن باقي الخطابات الأدبية، والشعرية عنده ما هي إلا علم للشعر، ذلك أن الشعر يعد هو الفصل بمعناه المنطقي أيضا الذي يضاف إلى جنس الكتابة لتحديد نوعها والشعر نوع بالنسبة إلى جنس الكتابة وجنس بالنسبة إلى أنواعه [5]. بيد أن حصر الشعرية في الشعر فقط يؤدي إلى تجزئتها ويضيق عليها المجال ولذلك لا يمكن أن نعد الوزن شرط ضروري لوجود الشعرية أما إذا اعتبرنا أن الشعرية توجد في النثر والشعر يؤدي إلى شموليتها واتساعها والدليل على ذلك وجود قصائد نثرية وبالتالي ما يحكم على النثر بالضرورة يحكم على الشعر ،فهما سويان لا يمكن التمييز والتفريق بينهما.

[1] ـ ولي محمد : المرجع السابق ، ص57.
[2] ـ فتيحة كحلوش: المرجع السابق،ص 48.،49.
[3] المرجع نفسه، ص 60.
[4] المرجع نفسه، ص 47.
[5] المرجع نفسه: ص47.

5-الشعرية والتراث:

ثمة علاقة بين الابداع والتراث الجماعي تبدو من النظرة الأولى خارجة على النطاق الأسس المطورة في هذه الدراسة، لكنها سرعان ما تظهر بعد التحليل المتقصي في ضوء آخر، أن علاقة الابداع بالتراث ماهي إلا علاقة الاستخدام الفردي المبدع للغة غير أن هذه العلاقة يمكن أن تعاين بوصفها باستمرار علاقة توتر حاد بين اللغة المتشكلة الراسخة، وبين الاستخدام الفردي المبدع.

ويرى ابو ديب أن استخدام الكلمات بأوضاعها المتجمدة لا ينتج الشعرية، بل ما ينتجها هو الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة الى الطبيعة الجديدة بمعنى اعطاء الالفاظ معاني جديدة غير مألوفة، وهذا الخروج هو تجسيد للفجوة مسافة التوتر، بمعنى خلق للمسافة بين اللغة القديمة وبين اللغة المبتكرة في مكوناتها الاولية، وفي بناها التركيبية وفي صورها الشعرية، إن الشاعر من جهة يمارس فاعلية جماعية، ويمتاح من الروح الجماعية بمجرد أنه يستخدم[1] لغة اصطلاحية معروفة مدركة ،لكن لا يستعمل هذه اللغة في اصطلاحها المعروف بل يبخلها في بنى جديدة تكتسي دورا ودلالة جديدة[2]،وهذا ما ذهب اليه أدونيس فهو يرى أن وظيفة اللغة الشعرية الجديدة هي الثورة والهدم وذلك عن طريق حياد الكلمات عن المعاني المعجمية السابقة لأنها معاني ميتة، ولأن حياتها ارتبطت بسياقات إنتمت إلى عالم شعري قديم، ويسمى اللغة الشعرية لغة زئبقية تأبى أن تستقر في نموذج شكلي يتسم بالأحادية وهذا ما يجعل التجديد مطلبا من مطالب اللغة الشعرية الجديدة[3].

---

[1] ـ كمال ابو ديب: المصدر السابق ، ص 38.

[2]- المصدر نفسه ، ص،39.

[3] بشير تاوريرت: آليات الشعرية الحداثية عند ادونيس، المرجع السابق، ص86.

واعطى كمال ابوديب نموذج لأدونيس في قصيدته "الجرح"، فإنه في آن واحد يمتاح من التراث اللغوي العربي، حيث تعني الجرح شيئا محددا ويخلق بنية لغوية جديدة للجرح فيها دور وطبيعة مختلفان عن التراث، ففي استخدامه للجرح فهو يخلق الشعري عبر خلق الفجوة: مسافة التوتر بين الجرح في دلالاته التراثية القديمة، والجرح في بنية الرؤيا الشعرية الجديدة لديه، كما تتجلى في القصيدة:

الورق النائم تحت الجرح

سفينة للجرح

والزمن الهالك محمد الجرح

والشجر الطالع في اهدابنا

بحيرة للجرح.[1]

إذ أن اعتماد على المصطلحات القديمة يفقدها جمالها مادامت أنها مستعملة منذ القديم ولأنها منتسبة الى عالم آخر واللغة الشعرية بدورها لغة متطورة تواكب التطورات أي كان لا بد لها أن تستعمل ألفاظ القديمة ونعطيها معاني أخرى مختلفة عن المعاني القديمة الذي كانت تنسب إلى عالم شعري مغاير عن العالم الحالي وهذه الخلخلة بين الألفاظ القديمة والألفاظ الحديثة يخلق فجوة: مسافة التوتر.

1 كمال ابو ديب : المصدر السابق ، ص39.

الخاتمة

خاتمة

وقبل وضع نقطة النهاية لبحثنا الذي مس مصطلحا من المصطلحات المهمة في نقدنا العربي، وهو مصطلح الشعرية، إذ تعد من المصطلحات الغربية التي تنازع حول مفهومها العديد من النقاد، حيث نجد كل ناقد يضع لها مصطلحا حسب رغبته، وهذا التعدد في المصطلح يضعنا إزاء مشكل تعدد المصطلح الدال على المعنى الواحد، مما يؤدي إلى غموضه، لذلك كان لابد من انجاز مؤلفات تنهي هذا الخلاف ، ومن بين هذه المؤلفات خصصنا كتاب "في الشعرية"لكمال أبو ديب الذي هو موضوع دراستنا، إذ حاول من خلاله المجيء بمصطلح دقيق مرادف للشعرية وهو: الفجوة: مسافة التوتر، بغية حل النزاع الحاصل حول تعدد مفهوم الشعرية، ورأى بأن الشعرية ما هي إلا وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر، وأكد على أنها تتجسد في عدة تمظهرات، وعلى خلاف بعض النقاد الذين حصروا الشعرية في الشعر فقط، نجده فتح المجال للشعرية من خلال وجودها في قصائد نثرية، وأبرز النتائج التي توصل إليها من خلال دراستنا لهذا الموضوع هي:

1- يعد مصطلح الشعرية من المصطلحات الغربية التي حظيت باهتمام الكثير من النقاد العرب القدامى و المحدثين.

2-عدم اتفاق علماء الشعرية على تحديد دلالة المصطلح مما أدى إلى تعدد معانيه.

3-مصطلح الشعرية مصطلح قديم جديد في الوقت نفسه حيث نجد له جذورا عربية ويونانية شغلت الدارسين المحدثين.

4-مصطلح الشعرية من المصطلحات النقدية المهمة التي لا يمكن الاستغناء عنها مما جعل النقاد يتبارزون في انتاج العديد من المؤلفات التي تتحدث عنها.

5- الفجوة: مسافة التوتر مصطلح من المصطلحات الدقيقة المرادفة للشعرية أطلقه عليها الناقد السوري كمال أبو ديب.

6- للفجوة مسافة التوتر أنماط كثيرة تميزها عن غيرها من المصطلحات.

7- اتساع مفهوم الشعرية أكثر فأكثر ليصل إلى بحث في الأشياء بعدما كانت خاصة باللغة فقط.

8- دخول القارئ مجال الشعرية لا يؤدي إلى الإخلال بموضوعيتها.

9- انضمام الألفاظ بعضها إلى بعض يولد الشعرية.

10- ظهور الشعرية في قصائد نثرية بعدما كانت متقوقعة في الشعر فقط.

خاتمة

اكتساب القدرة على تحليل كتاب نقدي، الذي لا أدعي أنني قد قدمت التحليل الوافي إلا أنني بذلت قصارى جهدي لكي أعطي لهذا الكتاب حقه وأصل إلى النتائج التي توصلت إليها الآن، ولعلي أكون قد أصبت في أشياء و أخطأت في أشياء كثيرة. أتمنىتداركها لاحقا، وذلك بسبب صعوبة مجاراة علماء الشعرية و التعليق على أعمالهم.

قائمة المراجع والمصادر

قائمة المصادر و المراجع

-القرآن الكريم

أولا: المصادر

1- المدونة:كمال أبو ديب في الشعرية، مؤسسة العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1978

ثانيا: المعاجم

2- ابي الحبيب احمد بن فار بن زكرياء: مقاييس اللغة،تح : عبد السلام محمد هارون، ج3، دار الفكر للطباعة والنشر، مادة الشعر، مج4، ج3، دار المعارف، مصر، (د،ط)،(د،ت)

ثالثا: المراجع باللغة العربية:

4- احمد مطلوب: في مصطلح النقدي،منشورات الجمع العلمي،بغداد العراق،2002.

5- ادونيس: الشعرية العربية، دار الأدب العربي بيروت، لبنان، ط2، 1989.

6- ايليا الحاوي: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي و العربي، النشر دار الثقافة،بيروت، (د،ط)1980.

8- بشير تاوريريت: الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصر والنظريات الشعرية دراسة في الأصول والمفاهيم ،غلم الكتب الحديثة، اربد، الأردن، ط2010 1

9- بشير تاوريريت، ادونيس في ميزان النقد اربع مسائل خلافية، بين ادونيس ومعارضيه ،مطبعة مزوار،الجزائر، 2006.

10- بشير تاوريريت: آليات الشعرية الحديثة عند اودييس ، دراسة في المنطلقات والاصول والمفاهيم علم الكتب ، القاهرة ، مصر ، ط1 ، 2009 .

11- حازم القرطاجي : منهج البلغاء وسراج الادباء ، تح محمد الحبياين خوجة ، تونس ، (د،ط) ،(د،ت).

12- ابو حامد الغزالي : احياء علوم الدين دار الفكر ، بيروت ، ط1 ، 1991 .

13- حميد لحميداني : بنية النص السردي من منظور النقد الادبي ، مركز الثقافة ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1997 .

14- حسن البنا عزالدين : الشعرية والثقافة / المركز الثقافي العربي ، المغرب ط1 ، 2003 .

15- حسن ناظم : مفاهيم شعرية ، دراسة مقاربة في الاصول والمناهج والمفاهيم ، مركز الثقافي العربي ، بيروت ، ط1 ، 1994 .

16- خالدة سعيد : حركة الابداع دراسات في الادب العربي الحديث ، دار العودة بيروت ، ط1 ، 1979 .

17- الطاهر بوزمير : اصول الشعرية العربية نظرية حازم القرطاجي في تاصيل الخطاب الشعري ، منشورات الاختلاف ، دار العربية للعلوم الناشرين ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2007 .

18- محمد بنيس : الشعر العربي الحديث ، الرومنسية ، دار توبقال للنشر ، المغرب ط1 ، 1990 .

19- مشري بن خليفة : القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر ، منشورات الاختلاف ، الجزائر ، ط1، 2006 .

20- نور الدين السد : الاسلوبية وتحليل الخطاب ، ج1 ن دار الهومة للطباعة والنشر والتوزيع ، الجزائر ، (د،ط) ، 1997 .
21- صلاح صالح : سرديات الرواية العربية المعاصرة ،بالمجلس الاعلى للثقافة ، القاهرة ، ط1 ،2008 .
22- صلاح فضل : نظرية البنائية في النقد الادبي ، مؤسسة مختار ، القاهرة ، (د،ط) ، (د،ت).
23- صلاح فضل : اساليب الشعرية المعصرة ،دار الاداب ، بيروت ، ط1 ، 1995 .
24- عبد الله محمد الغذامي : الخطيئة والتكفير من البنيوية الى التشريحيةقراءة نقدية لنموذج معاصر الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ط4 ، 1998 .
25- عبد العزيز ابراهيم : شعرية الحداثة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب دمشق ، سوريا ، (د،ط)، 2005 .
26- عبد القاهر الجرجاني : دلائل الاعجاز ، تح ، عبد السلام محمد هارون ، مكتبة الخانجي ، القاهرة ، ط1 ، 1984 .
27- عز الدين اسماعيل : الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهر الفنية والمعنوية ، المكتبة الاكادمية ، (د،ب) ، ط5 ، 1994 .
28- غالي شكري : شعرنا الحديث الى اين ؟ دار الافاق الجديدة ، بيروت ، ط2 ، 1978 .
29- فاطمة الطبال بركة : النظرية الالسنية عند رومان جاكسبون المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1993 .
30- فتحي خليفي ، الشعرية العربية الحديثة اصول لا مقولات ،دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008 .
31- فتحية كحلوش : بلاغة المكان ، قراءة في مكانية النص الشعري ، مؤسسة الانتشار العربي ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008 .
32- سلمي منير عامر : وظيفة الناقد الادبي بين القديم و الحديث دراسة في تطور مفهوم التذوق البلاغي ، دار المعارف ، (د،ط) ، (د،ت).
33- سامية راجع ساعد : تجليات الحداثة الشعرية في ديوان البرزخ والسكين لشاعر عبد الله حمادي ، عالم الكتب اربد ، الاردن ، ط1 ، 2010 .
34- الولي محمد : الصورة الشعرية في الخطاب البلاغي والنقدي ، دار البيضاء ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 1990 .
35- يوسف اسكندر : اتجاهات الشعرية الحديثة اصول ومقولات ، دار الكتب العلمية ، بيروت ، لبنان ، ط1 ، 2008 .
36- يوسف وغليسي : الشعريات والسرديات قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم ، منشورات مخبر السرد العربي ، قسنطينة ، الجزائر ، (د،ط) ، 2007 .
رابعا : المراجع الاجنبية

37- ارسطو : فن الشعر ، تروتح ، عبد الرحمان بدوي ، دار الثقافة ، بيروت ، لبنان ، (د،ط) ، 1973 .
38- اليوت : مقالات في النقد الادبي ، تر : لطيفة الزيان ، مكتبة الانجلو المصرية ، القاهرة ، (د،ط) ،(د،ت) .
39- تزفيطان تودوروف : الشعرية ، تر: محمد الوالي ومحمد معمري ، دار توبقال للنشر والتوزيع ، دار البيضاء ، المغرب (د،ط) ، 1986 .
40- جان كوهين : بنية اللغة الشعرية ، تر: محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 .
41- رومان جاكبسون : قضايا الشعرية ، تر : محمد الولي ومبارك حنون ، دار توبقال للنشر ، الدار البيضاء ، المغرب ، ط1 ، 1988 .
خامسا : المجلات
42- راوية يحياوي : شعرية الايقاع في ديوان الجاحظية ، قصائد جائزة مفدي زكريا ، المغاربية للشعر ، مجلة التبيين ، ع36 ، 2011 .
43- عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة من البنيوية الى التفكيك ، عالم المعرفة ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب ، الكويت ، ع232 ، 1998 .

الفهرس

الفهرس

مقدمة ص2-3

الفصل الأول : أصول الشعرية ونشأتها

أولا :أصول الشعرية عند الغربيين والعرب القدامى

ا-الدلالة المعجمية.....ص5

ب-عند النقاد الغربيين.....ص6-8

ج-عند النقاد العرب.....ص8-11

ثانيا : الشعرية عند النقاد الغربيين والعرب الحديثين

ا-عند النقاد الغربيين.....ص12-19

ب-عند النقاد العرب ص20-25

ثالثا : الشعرية عند الشعراء الغربيين والعرب الحديثين

ا-الشعراء الغربيين.....ص25-29

ب-الشعراء العرب.....ص29-34

الفصل الثاني : أهم القضايا التي تناولها كمال ابو ديب

أولا : وصف المدونة شكلا ومضمونا

1-سيميائية الغلاف الخارجي.....ص36

2-المدونة من الداخل.....ص36-37

ثانيا : أهم القضايا التي عالجها الكتاب

1-مفهوم الفجوة : مسافة التوتر.....ص38-43

2-أنماطها.....ص44-51

3-علاقة الحضور والغياب.....ص51-55

4-الشعرية والنثر.....ص55-61

5-الشعرية والتراث.....ص62-63

الخاتمة ص65-66

قائمة المصادر والمراجع.....ص68-71

الفهرس.....ص73

ملخص

يعالج هذا الموضوع الفجوة مسافة التوتر وذلك من خلال الكتاب النقدي المتميز لكمال أبو ديب في الشعرية حيث أطلق مصطلحا جديدا للشعرية سماه الفجوة مسافة التوتر والتي عد الشعرية ما هي إلا وظيفة من وظائفها وقد ذكر لها مجموعة من الأنماط منها نمط الإقحام بمعنى لا تتجسد الفجوة من مكونات لغوية فقط بل مكونات تصورية والأشياء ونمط العصابية والجنون تتمظهر الفجوة بين الجنون والعقل كذلك للفجوة بعد آخر تشكل فه بنية من العلاقات هي النص ولملتقى رابطا إياها بجملة من العلاقات أهمهاالحضور والغياب و التراث والنثر .

Abstract

This subject deals with the gap tension distance through the critical outstanding book of Kamel Abu Deeb in poetriesm in which he released a new term for the poetrism.He called it the gap tension distance.He said that poetrism was only a function of its functions, and he has started its own set of patterns including the caret pattern,in the sense that, the gaps does not materialize only from components of language, but from graphic components, things , pattern, of neuroticism and craziness where the gap express itself between madness and reason, as well as the gap has another distance which forms the structure of relationships, the text and the receiver that are linked with a set of relations, the most important ones are attendance, absence, heritage and prose.