كلية الآداب والعلوم
College of Arts and Sciences
QATAR UNIVERSITY جامعة قطر

جامعة قطر
QATAR UNIVERSITY

قسم اللغة العربية
برنـامج الماجستير
مسار الأدب والـنقد

المرجعـيّات الثقافيّة لمصطلح "الشعريّة" عند النقّاد العرب المعاصرين

"نماذج مختارة"

بحث مقدم لاستكمال متطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها

إعداد الطالبة
حنان محمد سعيد الحلاق
رقم القيد: 200762606

إشراف الدكتور
محمد الشحّات

أعضاء لجنة التحكيم	الصفة	الرتبة العلمية	الجامعة
أ.د عبد القادر فيدوح	رئيسًا	أستاذ	قطر
أ.د هلال الحجري	عضوًا	أستاذ	جامعة السلطان قابوس
د. محمد الشحات	مشرفًا	أستاذًا مشاركًا	قطر
د. محمد لطفي اليوسفي	عضوًا	أستاذًا مشاركًا	قطر
د. محمد مصطفى سليم	عضوًا	أستاذًا مشاركًا	قطر

السنة الجامعية 1435-1436 هـ/2014-2015م

SAMPLE COMMITTEE PAGE

The thesis of **Hanan Mohammed Alhallaq** was reviewed and approved by the following:

We, the committee members listed below accept and approve the Thesis/Dissertation of the student named above. To the best of this committee's knowledge, the Thesis/Dissertation conforms the requirements of Qatar University, and we endorse this Thesis/Dissertation for examination.

عنوان الرسالة: المرجعيات الثقافية لمصطلح " الشعرية " عند النقاد العرب المعاصرين (نماذج مختارة)

Name : Prof. Abdilkader Fidouh

Signature _____ Date 7/6/2015

Name: Dr. Mohammed AlShahat

Signature _____ Date 7/6/2015

Name : Prof. Hilal Alhajri

Signature _____ Date 7/6/2015

Name : Dr. Mohammed Loutfi Alyousifi

Signature _____ Date 7/6/2015

Name : Dr. Mohamed Mostafa Selim

Signature _____ Date 7/6/2015

إهداء

إلى من تحمّلا الجهد والمشقة والصبر

لأَصِل إلى ما أنا عليه الآن

والدي .. والدتي

شكر وتقدير

أقدّم شكري الجزيل إلى كل من ساند هذا البحث ودعمه بنصيحة،

أو توجيه، أو كتاب، أو تذكرني بدعوة في ظهر الغيب.

إلى رفيقتي في درب العلم: أختي العزيزة إيمان.

إلى مشرفي الفاضل: د. محمد الشحّات.

شكرًا لكم.

مقدمة

-1-

يُعدّ المصطلح من أهم ركائز الخطاب النقديّ؛ لما يحمل في بنيته من معانٍ مكثَّفة تختصر التّوجّهات والرؤى الفكريّة والمنهجيّة المُنبثق منها. وقد تعرّض المصطلح النّقدي العربي الحديث تحديدًا لإشكاليات كثيرة كان من أهمها إشكالية الترجمة التي أدت دورًا مؤثرًا في إبعاد المصطلح عن أصوله، ونزعه من تربته، وتجريّده من محمولاته الثقافيّة والفلسفية؛ فأصبح مصطلحًا مُغرّبًا تشوّهت ملامحه، وتغيّرت قسماته. وقد جاء هذا التغريب نتيجةً لغياب الوعي بـ"المرجعيّات الثقافيّة" التي يُفترض بها أن ترسم للمصطلح هويّته، وتُعينه على بناء دلالاته، وتحديد مساره وتوجّهاته عند ممارسته تطبيقيًا.

كان مصطلح "الشعريّة" من بين المصطلحات التي نالها نصيب وافر من إشكاليات الحد الاصطلاحي، بعد أن أصبح له منزلة أثيرة ومكانة رفيعة في المنظومة الاصطلاحية النّقديّة العربيّة الحديثة؛ بفضل دلالته على القوانين المتحكّمة في إنتاج الخطاب الأدبي طُرًّا، وبفضل ما يملك من صلاحيّاتٍ تخوّله منح أي عمل حق الانتماء إلى جنسٍ أدبيٍ بعينه، بعد أن يُحقّق شروطًا أو قوانين تفرضها عليه معايير "الشعرية". وقد شاع استخدام المصطلح بين الباحثين والنقاد في مجالاتٍ مختلفة وعلى وجوهٍ كثيرة بوعيٍ أو بدون وعيٍ بأسسه وأبعاده ومحمولاته ومرجعيّاته.

-2-

لقد كان لاختيار هذا الموضوع اعتبارات كثيرة، أهمها: أن المرجعيّات الثقافيّة تُمثل مجموعة من الثوابت والمتَكآت التي تتحكم -بدرجةٍ من الدرجات-في آليات التفكير بشكلٍ عام، وتكمن أهميتها في الدراسات النقديّة على وجه الخصوص في قدرتها على توجيه الناقد إلى تحديد الزاوية الفلسفية أو المعرفية التي ينظر من خلالها إلى القضايا النقدية المختلفة. ولهذا السبب خضنا تجربة بحثية حاولنا من خلالها تحديد طبيعة المرجعيّات التي وجّهت مصطلح "الشعريّة"، وساعدت على فهم النقّاد العرب له بهذه الصورة أو تلك. بالإضافة إلى ذلك فقد حاولنا سدّ الفراغ المعرفي الذي يتّصل بإشكاليات المصطلح النقدي عمومًا، ومصطلح "الشعريّة" على وجه التحديد. فالكثير من الأبحاث والدراسات النقديّة لامست إشكالية في التعامل مع "الشعرية"، وأثارت قضية تعدد مفاهيمها واختلافها، ولكن بقي سؤالٌ لم تجب عنه تلك الدراسات: ما الذي جعل "الشعريّة" تتخذ هذه الصور المفهومية المتعددة؟ أو تتباين ذلك التباين الكبير المدى؟

-3-

بناءً على ما تقدّم، فإن الإشكالية الأساسية للبحث تتلخص في الأسئلة الآتية: كيف أثّرت المرجعيّات الثقافيّة التي استند إليها النقّاد العرب المعاصرون في تحديدهم لمفهوم "الشعريّة"؟ وهل كان أولئك النقّاد على وعيٍ كافٍ بالأبعاد المنهجية والحدود المعرفية لتلك المرجعيّات عند إجراء تطبيقاتهم النقديّة؟ أم أنّ الدراسات التطبيقية انحرفت عن مسار المفاهيم النظريّة؟

-4-

انطلاقًا من هدف البحث المحوري الذي يسعى إلى الكشف عن المرجعيّات الثقافيّة المختلفة لمصطلح "الشعريّة" في فضاء النظريّة النقديّة الغربيّة والتطبيقات النقديّة العربيّة، بالإضافة إلى بيان مدى التزام النقّاد العرب، أو مدى وعيهم، بالمقولات النظريّة الرئيسيّة للشعريّة عند التطبيق، فإنّ المنهجَ المستخدم في هذا البحث، الذي ينتمي إلى مجال" نقد النقد"، هو المنهج التحليلي الذي يستعين بعدد من الآليات والإجراءات المنهجيّة، كالاستقراء، والاستنباط، والاستدلال، فضلاً عن بعض الأدوات المنهجيّة العامة كالوصف والمقارنة، وغيرها من إجراءات مختلفة من شأنها اختبار فرضية البحث الرئيسيّة عبر دراسة عيّنة نقديّة مكوّنة بشكلٍ أساسيٍ من ثلاث طبقات من النقاد؛ أولاها تتضمن ثلاثة نقّاد هم: **كمال أبو ديب، وصلاح فضل، ويمنى العيد**. وثانيتها تتعامل مع مجموعة أخرى من النقّاد هم: **جمال الدين بن الشيخ، محمد مفتاح**. وثالثتها تتمثل في ناقدين/شاعرين هما: **علي أحمد سعيد إسبر(أدونيس)، ومحمد بنّيس.**

-5-

حظيت "الشعريّة" بقدرٍ وافرٍ من الدراسات والأبحاث النقديّة، ولكن معظم الدراسات التي استطعنا الوصول إليها كانت في مجملها إما دراسات أدبية تطبيقية، أو دراسات تنحو نحو التراث النقدي العربي القديم. أما الدراسات النقديّة الحديثة في الشعريّة العربيّة فقليلة إلى حدٍ ما، كما أنّ اهتمام أكثرها كان منصبًا على تحديد الأصول والمقولات النظريّة والمفاهيم التأسيسية أكثر من اهتمامها بالمرجعيّات وسياقات الإنتاج.

من تلك الدراسات كتاب (مفاهيم الشعريّة: دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) **لحسن ناظم**، الصادر عام 1994، الذي يُعد واحدًا من أوائل الكتب العربية النقديّة التي اهتمّت بالقضايا التنظيريّة للشعريّة، وقد تعرّض ناظم في كتابه لمفاهيم "الشعرية" في التراث النقدي العربي القديم، والنظريّات النقديّة الغربيّة الحديثة، لكنه اقتصر على ذكر أطروحات كل من رومان جاكوبسون، وجان كوهن، وبعض أفكار جيرار جينيت، وأطروحات نظريّات القراءة والتلقي. ولم يتناول من التطبيقات النقديّة العربيّة المعاصرة سوى كمال أبو ديب في كتابه (في الشعريّة).

أما **يوسف إسكندر** في كتاب (اتجاهات الشعرية الحديثة: الأصول والمقولات) الصادر عام 2008، فقد قدّم دراسة تصنيفية للشعريّات الحديثة، وقسّمها إلى ثلاثة اتجاهات (وظيفي/شكلي/سيميائي)، ونقّب عن الأصول المعرفية التي نشأت عنها تلك الاتجاهات، وتابع في دراسته التقلّبات التي تعرض لها مصطلح "الشعريّة" في كل اتجاهٍ منها، كما اقتصرت هذه الدراسة على عرض النظريّات النّقديّة الغربيّة التي تحدد مجال اشتغالها بالشعر فقط، وكان كتابه نظريًا صرفًا، ولم يتعرض فيه للتطبيقات النقديّة العربيّة.

وأخيًرا تأتي الدّراسة التي قدّمها **محمد جاسم جبّارة** في كتابه (مسائل الشعريّة في النقد العربي: دراسة في نقد النقد) الذي صدر عام 2013، وسعى فيها إلى بيان مدى تأثير النظريّات الغربيّة في الشعريّة العربيّة، وخصوصًا في بناء رؤية عربيةٍ حول الأدب. واقتصرت دراسته على مقولات "الشعريةّ" الغربيّة التي تبنّت المنهج الشكلي، ولم يأت على ذكر المناهج الأخرى.

تتقاطع هذه الدراسة الأخيرة في بعض أفكارها مع موضوع بحثنا من حيث كونها تدرس عنصريّ التأثير والتأثّر في الخطاب النقدي، ومن حيث تطرقها في بعض الأحيان إلى الجوانب الفلسفية التي استفاد منها نقّاد الشعريَة الغربيّة، كما أن فيها جانبًا يتناول التطبيقات النقديّة العربيّة التي درست الشعريّة. ولكن ما يُميّز بحثنا عن تلك الدراسات التي ذكرناها هو تعدد النقّاد الذين يمثّلون العينّة المنتقاة غربيًّا وعربيًّا، واختلاف توجّهات النظريّات النقديّة المدروسة؛ الأمر الذي وسّع من مجال المقارنة بين عدد من المرجعيّات المختلفة، كما أننا لم نتوقّف عند حدود المقولات المباشرة للشعريّة؛ بل سعينا إلى الحفر في ما وراء المصطلح لبيان التراكمات التاريخية والفلسفية التي أكسبته دلالاته المختلفة، وهذا ما يضمن لبحثنا قدرًا من الاختلاف والتميّز.

-6-

اقتضت إشكالية البحث وطبيعة منهجه المستخدم أن نقسّمه إلى مقدمة تعريفية، وثلاثة فصول (فصلٌ أولٌ نظري وفصلان تطبيقيان)، وخاتمة تُلخّص أهم النتائج والمخرجات. فالفصل الأول –وعنوانه **آفاق "الشعرية": المصطلح، والمفهوم، والمرجعية** –يشتمل على ثلاثة مباحث تمهيدية؛ تؤطر للمفاهيم المستخدمة في البحث، وتعطي القارئ المفاتيح النظريّة الأساسيّة التي ينهض عليها وهي على النحو الآتي:

- المبحث الأول: **مدخل إلى المصطلح النقّدي**: قدّمنا خلاله تعريفًا بأهميّة المصطلحات في المنظومة النقديّة؛ لأنّها العماد الأساسي الذي يقوم عليه الخطاب النقديّ، كما ذكرنا فيه معايير الحد الاصطلاحي، وحدَّدنا القضايا الإشكالية للمصطلح النقدي العربي على وجه الخصوص، ثم

بيّنّا الفرق بين المفهوم والمصطلح، وذكرنا في النهاية العلاقة بين المنهج والمصطلح وأثر كلٍ منهما على الآخر؛ لأهمية هذا العنصر في الكشف عن أثر المرجعيّة النقديّة في مفهمة المصطلحات.

- المبحث الثاني يحمل عنوان: "**الشعريّة" في المعاجم الغربيّة والعربيّة:** وقد اختص بعرض مفاهيم "الشعريّة" في المعاجم الغربية والعربية. وتكمن أهمية هذا المبحث في توضيّح الفرق في فهم "الشعريّة" بين الفكر الغربي المُنتج للمصطلح، والفكر العربي المتلقِّي له.

- المبحث الثالث والأخير من هذا الفصل كان عنوانه: **مرجعيّات المصطلح النقدي:** وأسّسنا من خلاله أرضيةً نظريةً لمفهوم المرجعيّات، وأهميتها، وأنواعها، وأثرها في تحديد التوجّه النقدي بشكلٍ عام، بالإضافة إلى ذكر أنواع المرجعيّات في النقد الأدبي القديم والحديث، كما يتضمن هذا المبحث أيضًا مفهوم المرجعيّات الثقافيّة وأنواعها.

يحمل الفصل الثاني من هذا البحث عنوان: **مرجعيّات "الشعريّة" في النظريّة النقديّة الغربيّة**، وكان بمثابة مساءلة للنظريّة النقديّة الغربيّة عن ماهية المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح، وعن أثرها في توجيه فهم النقاد الغربيين لـ "الشعرية". وأخذنا فيه عينةً مكونةً من مجموعة نُقّاد غربيين ينتمون إلى ثلاثة من أنواع المناهج النقديّة ووزّعناهم على ثلاثة مباحث:

- المبحث الأول: **المناهج النَّصيّة** ويختص بالمنهجين الشكلاني والبنيوي، وبحثنا خلاله عن مرجعيّات كل من **رومان جاكوبسون، وجان كوهن، وجيرار جينيت، ورولان بارت، وتزفيتان تودوروف**.

- المبحث الثاني: **المناهج السوسيونصيّة:** تناولنا خلاله مرجعيّات المصطلح عند كلٍ من: **جورج لوكاتش، لوسيان جولدمان، ميخائيل باختين**، وأخيرًا **بيير. ف زيما**، وهذا الجانب من مرجعيّات "الشعريّة" تحديدًا لم تلتفت إليه معظم الدراسات العربيّة التي وقعت أيدينا عليها؛ فكانت تهتم بالشعريّة الشكلانيّة والنَّصيّة وحدهما.

- المبحث الثالث: **نظريّات القراءة والتّلقّي:** قدّمنا فيه نموذجًا للمرجعيّات المزدوجة، التي زاوجت بين المناهج النقّديّة ونظريّات القراءة والتّلقّي، وقد اشتملت العينة المدروسة على كل من: **جوناثان كلر، ميشيل ريفاتير، إمبرتو إيكو، تزفيتان تودوروف**.

الفصل الثالث والأخير من هذا البحث كان من نصيب النقاد العرب المعاصرين: ويحمل عنوان: **مرجعيّات "الشعريّة" في التطبيقات النقديّة العربيّة**. اضطلع هذا الفصل بمهمة اختبار مدى وعي النقاد العرب أو إدراكهم لأهمية المرجعيّات الثقافيّة عند تعاملهم مع مصطلح "الشعريّة"، كما اهتم بقياس مقدار التزامهم بمقولاتهم النظريّة عند التطبيق، وقد انقسم الفصل الثالث إلى أربعة مباحث هي:

- المبحث الأول: **شعريّة الثورة والرفض:** وفيه حديثٌ عن المرجعيّات الثقافيّة العربية والغربيّة التي استعان بها **كمال أبو ديب** في فهمه للشعريّة.

- المبحث الثاني: **الشعريّة الحائرة**: وقد اختص هذا المبحث بقراءة مرجعيّات **صلاح فضل** التي ساهمت في فهمه للمصطلح تنظيرًا وتطبيقًا.

- المبحث الثالث: **شعريّة زاوية الرؤية**: يسعى هذا المبحث إلى إبراز مرجعيّات صوت نسائي نقدي واعٍ يتمثل في **يمنى العيد** التي لم تحظ أفكارها حول الشعريّة بالانتشار، وقد اعتمدنا في هذا المبحث على قراءة ذاتيّة لمرجعيّات الشعريّة عند يمنى العيد؛ لعدم وجود دراسات سابقة تناولت هذا الجانب من أفكارها تحديدًا.

-المبحث الرابع: **الشعريّة العربيّة: آفاقٌ وتحوّلات:** يطمح هذا المبحث إلى توسيع آفاق المقارنة بين مرجعيّات المصطلح في التطبيقات النقديّة العربيّة، من خلال إخضاعها إلى دائرة مقارنة مُوسّعة، تتضمن مجموعة أخرى من النّقاد العرب المعاصرين هم: **جمال الدين بن الشيخ**، و**محمد مفتاح**، و**محمد بنّيس**، و**أدونيس**، في محاولة منا لبيان تنوّع المرجعيّات التي استند إليها النقاد العرب، ولكشف التفاوت في الوعي العربي بالمرجعيّات الثقافيّة للشعريّة.

-7-

بالطبع، لا يخلو أي بحث من صعوبات أو عقبات تعترض طريق الباحث، وتحاول أن تثنيه عن التقّدم فيه. وقد نال هذا البحث نصيبًا من تلك الصعوبات، كان أبرزها غياب الأفق الفلسفي الذي يُمثّل عصب هذا البحث عن عدد كبير من دراسات النقد العربي؛ الأمر الذي أدى إلى صعوبة إيجاد مفاتيح ندخل منها إلى المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح في بعض المواضع.

من ناحيّة أخرى، لم يكن من السهل الرهان على حقيقة تأثير المرجعيّات الثقافيّة على توجيه مصطلح "الشعرية"؛ لاتساع ضفافه، وميوعة استخدامه، وهلاميّة حدوده، فبدا الأمر أشبه ببحثٍ في المجهول. ومع هذا فإن صعوبّة الرهان لم تعق إتمام البحث، بل دفعتنا إلى خوض مغامرةٍ علميةٍ جديدةٍ علّها تتكفل بالإجابة عن أسئلة البحث التي وضعناها، فتؤكد لنا صحة فرضيتنا، وتعيننا على التوصل إلى نتائج كنّا نتوقعها، أو تَكشف لنا عن نتائج جديدة تُثبت عكس ما كان يُتَوقّع، ومن ثمّ تضيء جوانبَ مجهولة في القضية المطروحة للدراسة.

-8-

في نهاية المطاف لا يفوتنا أن نتوجّه بالشكر الجزيل إلى كل من مدّ لنا يد العون، وساعد على إتمام هذا البحث، ونخص بالذكر قسم اللغة العربيّة في جامعة قطر الذي أتاح لنا فرصة خوض

غمار البحث العملي والاستفادة من خباياه، ولا ننسى أن نتقدم بخالص الشكر والتقدير والعرفان إلى الأستاذ الفاضل الدكتور محمد الشحّات، الذي تفضّل بالإشراف على هذا البحث، وقدّم له دعمًا علميًا رصينًا، ولم يبخل قط بملاحظاته العلميّة والمنهجيّة القيّمة في كل مراحل إنجازه.

نرجو من الله أن نكون قد وفّقنا في تحقيق قدرٍ معقولٍ من الأهداف التي رسمناها لبحثنا هذا، أما ما قد يعتريه من نقص أو قصور فليس إلا أسئلة ظلّت حائرة لم نستطع الإجابة عنها، وربما نذهب لاختبارها مستقبلاً من خلال رحلة بحثيّة أخرى بإذن الله.

الـدوحـة

2015

الفصل الأول

آفاق "الشعريّة": المصطلح، والمفهوم، والمرجعيّة

آفاق "الشعريّة": المصطلح، والمفهوم، والمرجعيّة

-المبحث الأول: مدخل إلى المصطلح النّقدي.

-المبحث الثاني: مصطلح "الشعريّة" في المعاجم الغربيّة والعربيّة.

- المبحث الثالث: المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح النّقدي.

المبحث الأول

مدخل إلى المصطلح النّقدي

1- المصطلح: ماهيته، ومعاييره، وظائفه:

أ- ماهية المصطلح:

يمثلُ المصطلح *Term* قيمةً عاليةً في كل العلوم والمعارف على اختلافها، وتقاس المكانة العلمية (للعَالِم، والناقد، والأديب...) بقدر ما يَعرِفُ من مصطلحات في مجال تخصصه، ويُحسِن استخدامها استخدامًا واعيًا في سياقها الصحيح، فالمصطلح هو خلاصة العلوم ونتاج المعارف؛ إذ يحمل في بنيته كثافةً دلاليةً عاليةً، وقيمةً معرفيةً ثرية؛ تختزل المفاهيم وتحددها بضوابط، وتغنينا عن الحيرة في انتقاء الكلمات أو التّكلّف في تركيب الجمل عند الحاجة إلى التّعبير عن معنى دقيق أو مفهومٍ محدَّد. يتكون المصطلح من الجذر الثّلاثي (ص ل ح)، وفي المعاجم "(اصطلح) القوم: زال ما بينهم من خلاف، واصطلحوا على الأمر: تعارفوا عليه واتفقوا". و (الاصطلاح): مصدر اصطلح، وهو اتفاق طائفة على شيء مخصوص"[1]؛ وهو بذلك يعني الاتفاق، والاجتماع، والتآلف على الأمر، من قِبل أشخاص محددين داخل مجال ما.

تضطلع كلمة مصطلح بدرجة عالية من الحساسية التي تجعلنا نتحرّى الدّقة البالغة في توصيفها حتى لا نقع في متاهة المغالطات والتّناقضات، فالمصطلح يساوي "اللّفظ أو العبارة أو الرّمز الذي يُعيّن مفهومًا ما، مجردًا أو محسوسًا، داخل مجالٍ من مجالات المعرفة"[2]، كما يُحيلنا تعريف المصطلح إلى آليةٍ يتم خلالها تحويل الكلمات المتداولة في إطار الاستخدام العام إلى إطارٍ متخصص بشرط توفر هذا الاستخدام على قرينةٍ تربط بين المعنى الأول والمعنى الجديد[3]. بالإضافة إلى ذلك، فالمصطلح "تعبيرٌ خاصٌ ضيّقٌ في دلالته المتخصصة، وواضحٌ إلى أقصى درجةٍ ممكنةٍ، وله ما يقابله في اللغات الأخرى، ويرِدُ دائمًا في سياق نظام فرعٍ محدد"[4]. ولا يظهر المصطلح إلا عند وجود حاجة تدعو إلى ذلك، شأنه شأن النّظريات الأدبية والمعارف التي تأتي استجابة للحاجات الفلسفية والاجتماعية والجمالية.

لا تُعرَّفُ دلالة المصطلحات إلا ضمن سياقٍ معرفيٍ ضيّق؛ لأنها تتحدد" في إطار نظريةٍ متكاملةٍ، كما أنها لا تظهر إلا بوصفها عناصر مكملة للنظرية"[5]؛ ومن ثمَّ فإنَّ البحث عن الدّلالة خارج نطاق الاستخدام يحقق نتيجةً مغايرةً لما نتوقع؛ لأنّ المفهوم يتغير مع تغير حقول

---

[1] مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2008، ص 541.

[2] أعضاء شبكة تعريب العلوم الصحية وآخرون: **علم المصطلح لطلبة العلوم الصحية والطبية**، البرنامج العربي لمنظمة الصحة العالمية، فاس، 2005، ص26.

[3] يُنظر: السابق، ص 24.

[4] حجازي، محمود فهمي: **الأسس اللغوية لبناء علم المصطلح**، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص10.

[5] السابق، ص 14.

الاستخدام، وعدم إدراك الحقل المعنيّ يقودنا إلى اضطرابات، كما أنّه يوقع الكثير من الباحثين في فوضى ومغالطاتٍ عند استخدامهم لمصطلحاتٍ خارج نطاق سياقها، ولعل ساحة النّقد الأدبي العربي تحديدًا خيرُ شاهدٍ على حجم الفوضى المصطلحية من جراء عدم الانضباط في استخدام المصطلحات.

ب- معايير المصطلح:

إنّ تلك الفوضى التي تحدّثنا عنها، جعلت المختصين يلجأون إلى محاولة وضع حدٍ اصطلاحي، يضبط آلية إنتاج المصطلحات. ويَلحظُ المتابِع لدراسات علم المصطلح اجتهاد الباحثين، واللّغويين، والنّقّاد، والدّارسين، ومجامع اللّغة العربية في تحديد معايير تضبط العملية الاصطلاحية وتحكم تداولها. ونظرًا إلى كثرة تلك المعايير وتفرعها وأخذًا بمبدأ الإجماع الذي هو أصلٌ في وضع المصطلحات، سنكتفي بعرض أهم المعايير التي أجمعت عليها معظم دراسات المصطلح[1]:

- **الإجماع:** إن قبول المصطلح للتداول والانتماء لمنهجٍ ما داخل الحقل المعرفي شرطه "الاتفاق والمواضعة بين فئة من المتكلمين، مميّزين بعلمٍ أو معرفة، أو صنعة"[2]، فلا يُقبَل المصطلح الفردي؛ لأنّ المصطلحات وُجِدت لغاية تسهيل التّواصل بين أفراد العلم الواحد ولم توضع بغرض التّباهي والمفاخرة وادعاء المعرفة.
- **أحادية العلاقة:** وهو معيارٌ مبنيٌ على علاقة المصطلح بالمفهوم، ويقصد به "أن يدل المصطلح الواحد على مفهوم واحد، وأن يكون للمفهوم الواحد مصطلحٌ واحدٌ داخل المجال الواحد"[3]، فالثقل المعرفي للمصطلح يكمن في مفهومه؛ إذ إن الأمر لا يرتبط بالبنية اللّغوية، وبناءً على ذلك يكون تعدد المفاهيم عقبةً أمام تداول المصطلح.
- **الاستعانة بمصطلحات التّراث العربي:** من خلال هذا المعيار يُبحَث عن اصطلاحٍ عربيٍ قديم، مطابق للمفهوم الجديد. وبرغم شيوع هذا المعيار بين الباحثين، فإنّ الاعتماد عليه، -في تقديرنا-فيه من التّكلف ما فيه؛ لأنّ المصطلحات الحديثة نشأت في بيئةٍ ثقافيةٍ خاصةٍ ومختلفةٍ في الوقت نفسه عن بيئة إنتاج المصطلحات القديمة، واعتماد هذه الطريقة رُبما يوقع المتلقي في الازدواجية الدّلالية، وقد يتنافى هذا المعيار مع معيار أحادية العلاقة.

---

[1] راجع وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت**، ط1، 2008، ص 70-79. التي أورد فيها تفاصيل كثيرة عن معايير الحد الاصطلاحي من خلال عرضه لمعظم الدراسات المهتمة بمعايير المصطلح، وقد اكتفينا بذكر المعايير المشتركة فقط تجنبًا للتكرار.

[2] نلحظ أنّ المصطلحات النّقدية الحديثة أصبحت مصطلحات فردية، والسّبب في ذلك، -في تقديرنا -يعود إلى انتشار الترجمة وتوظيف المصطلحات المترجمة في كتابات النّقاد، فكل مترجم يتفرد بنحت المصطلح أو نقله من لغته الأصلية إلى العربية وفق ثقافته، ومعرفته، ورؤيته، وغاب دور الإجماع والمجامع اللغوية العربية التي لم تعد قادرةً على ملاحقة الزخم العلمي والمعرفي؛ ومن ثمّ تفلت منها القدرة على ضبط المصطلحات.

[3] أعضاء شبكة تعريب العلوم: **علم المصطلح لطلبة العلوم الصحية الطبية**، ص 34.

من ناحيةٍ أخرى قد يغفل بعض الباحثين عن كون المصطلحات الأجنبية إعلانًا لمفاهيم نشأت في بيئة مُشبّعة بتلك الثقافات، ومن ثمَّ فإن إلباس المفهوم الغربي لباسًا مصطلحيًا عربيًّا فيه من التكلُّف وعدم الدّقة الشّيء الكثير.

- **وضوح الدّلالة لأقصى درجةٍ ممكنة:** والابتعاد عن الدلالات المتعددة، أو الكلمات التي تدخل في باب الاشتراك اللفظي، وهذا المعيار متصلٌ بمعيار أحادية العلاقة.

- **وجود مقابل له في اللّغات الأخرى**: ويشترط في هذا المقابل أن يحمل الثقل المفهومي، والكثافة الدّلالية ذاتها؛ أي أنّ واضع المصطلح عليه أن يكون مُلِمًّا بشكلٍ كافٍ باللّغة الأصلية واللّغة المنقول إليها ليأخذ المصطلح حقه.

- **البحث عن كلماتٍ عربيةٍ فصيحةٍ مناسبةٍ قبل اللّجوء إلى التّعريب:** فاللّغة العربية غنيةً وثريةً، ويستطيع واضعو المصطلح تكوين بنية لغوية عربية للدّلالة على مفهوم المصطلح من اللّغة ذاتها قبل اللّجوء إلى غيرها من اللغات.

- **مراعاة قواعد اللّغة العربية:** النّحوية منها والصّرفية عند الاشتقاق، والنّحت، والتّعريب؛ فلا يجوز التّعدّي على هيبة اللّغة أو تحطيم قواعدها الرّصينة في سبيل صياغة المصطلحات، وإنّما يمكننا تطويع المصطلحات للتّماشي مع قواعد اللّغة.

- **اختيار الألفاظ السّهلة والبعد عن الألفاظ الحوشية النّافرة**: فالمصطلح وُضعَ لغايةٍ تواصلية؛ ومن ثمَّ يكون اختيار ألفاظ صعبة عقبةً في طريق التّواصل.

- **أن يكون المصطلح لفظةً مفردةً، بدلاً من أن يتكون من ألفاظ مركَّبة:** حتى يسهل التعامل معه وانتشاره؛ ولكن يجب الإشارة إلى أنَّ بعض المصطلحات تُلزم مستخدميها باختيار ألفاظ مركبة أو جمل، وبهذا لا يكون الإخلال بهذا المعيار، إخلالاً بشروط المصطلح.

- **الشّيوع، والتّداول**: فلا قيمة لمصطلحٍ ضاق ذرعًا بصاحبه وبقي حكرًا عليه، ولم يلقَ حظًا من التداول والانتشار بين الباحثين؛ فليست المصطلحات أدوات سهلة يعبثُ بها من يشاء، إنّما هي قيمةٌ معرفيةٌ راقيةٌ تعكس رُقيَّ العلوم والمعارف؛ ولذلك علينا توخي الحذر عند التّعامل معها، فلا نُسرف في إنتاجها للتباهي بها، ولا نهملها حتى لا تكون معرفتنا فقيرة وغير ناضجة.

وقد صنف وغليسي[1] المعايير الآنف ذكرها في خمسة تصنيفات لا تخرج معظم المعايير السّابقة عن إطارها، وهي على النّحو الآتي:

- **المعيار المعجمي:** ويشمل هذا المعيار علاقة المصطلح بجذره اللّغوي في المعاجم والقواميس اللّغوية، ويهتم بالبنية اللّغوية للمصطلح، بغض النّظر عن مفهومه الدّلالي.

[1] يُنظر: وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 69.

- **المعيار الدّلالي:** ويُقصد به وضوح المفهوم ودقة الدّلالة وقدرة مفهوم المصطلح على توصيل المعنى الصحيح للقارئ أثناء تداوله.

- **المعيار المورفولوجي:** ويُعنى به الجانب الشّكلي من الحد الاصطلاحي، كما أنّه يُنبه إلى ضرورة اتباع النّظام النّحوي والصّرفي للّغة دون الإخلال بها.

-**المعيار الفقه-لغوي:** ويقيس هذا المعيار التزام المصطلح بخصوصيات اللّغة، وخضوعه لمعايير الوضع اللغوي المتمثل في الاشتقاق، والنحت، المجاز، وإحياء مصطلحات التراث، والانتهاء بالتعريب.

- **المعيار التّداولي:** يجب الإشارة إلى أنّ استيفاء المصطلح لمعايير الحد الاصطلاحي ليس مبررًا كافيًا لاكتساب المصطلح حق الحياة في منظومة النّقد الأدبي؛ لأنّ "حياة المصطلح مرهونة بمدى الاتفاق عليه وحجم استعماله ودرجة شيوعه"[1]، فالكثير من المصطلحات لم تحظَ بفرصةٍ للرّواج. وبهذا فقدت توهّجها وبقيت حبيسة صفحات مُنتِجيها.

يكتسب المصطلح حقه الشّرعي بعد إعلانه للتّداول، مما يُتيح لمستخدميه توظيفه في حقول المعرفة المختلفة، وهم مطمئنون إلى جاهزيته ونضجه وقابليته للاستخدام، وهذا الحق الشّرعي مأخوذٌ من "معنى مؤسسي يستمد وجوده من واحد أو أكثر من مرجعيّات المعنى، وكل معنى آخر ناشئ عن(...) [تجاهل] تلك المرجعيّات إنّما هو معنى لقيط، إذ المعاني المقصودة لا تُعزل عن مرجعيّتها"[2]، وإلا فقدت جزءًا كبيرًا من كيانها، وفقدت زخمًا معرفيًا مُتراكمًا من خلال رحلة التّهجير التي يتعرض لها.

ج -وظائف المصطلح:

يضطلع المصطلح بجملةٍ من الوظائف الثّابتة التي من شأنها أن تُبرِزَ أهميته، وتُثبِتَ قيمته في شتى العلوم والمعارف، سنذكرها على النّحو الآتي:

- **الوظيفة التّواصلية:** يمثل المصطلح شكلاً من أشكال التّواصل المعرفي، وتؤدي هذه الوظيفة دورها بين أبناء الاختصاص الواحد، وتتوقف فعاليتها عند التّداول بين العامة من النّاس، فلا مُبرر إذن لتوظيف المصطلح المتخصص خارج نطاق دائرة حقلها المعرفي؛ لأن تهجير المصطلح يُعطل قيمته التّواصلية.
- **الوظيفة اللّسانية:** إنّ من شأن المصطلحات أن تُبرهِن على مرونة اللّغة، وقدرتها على استيعاب الألفاظ الجديدة كلما اقتضت الحاجة إلى توليد ألفاظٍ اصطلاحيةٍ تلبيةً لحاجة العلوم والمعارف المتجددة.

---

[1] وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص70.

[2] يونس، محمد محمد: الخطاب ونظريّة المرجعيّات، **حوليات آداب عين شمس**، القاهرة، مج40، (يوليو – سبتمبر 2012)، ص 269.

- **الوظيفة المعرفية:** يُعد الجهاز الاصطلاحي معيارًا لقياس نُضج العلوم وتطوّرها، ولا وجود لعلمٍ بدون مصطلحات، فهي قوام العلوم وأصلٌ في تكوينها، ووجودها دليلٌ على اجتهاد أصحاب العلوم والمعارف، وتوصلهم إلى مفاهيم جديدة من خلال بحثهم الدّؤوب يدفعهم إلى تشكيلِ مصطلحاتٍ تُعبّرُ عن تلك المفاهيم.
- **الوظيفة الاقتصادية:** توفر المصطلحات على مستخدميها الكثير من الجهد والوقت والعناء؛ إذ تمكّنهم من" تخزين كمٍ معرفيٍ هائلٍ في وحداتٍ مصطلحيةٍ محدودة، والتّعبير بالحدود اللّغوية القليلة عن المفاهيم المعرفية الكثيرة"[1]، وتغنيهم من الوقوع في دوامة الإسهاب والحشو بغية البحث عن أساليب لصياغة أفكارهم.
- **الوظيفة الحضارية:** يحتل المصطلح مكانةً بارزةً في الرّبط بين الثقافات والحضارات الإنسانية جمعاء، "وتتجلى هذه الوظيفة خصوصًا في آلية "الاقتراض" (*Emprunt*)[2] التي لا غنى لأي لغةٍ عنها، حيث تقترض اللّغات بعضها من بعض صفاتٍ صوتية تظل شاهدًا على حضور لغةٍ ما حضورًا تاريخيًا ومعرفيًا وحضاريًا في نسيج لغة أخرى، وتتحول بعض الكلمات – بفعل الاقتراض – إلى كلمات دولية (...)، من الصعب أن تحتكرها لغةٌ معينة، ومن الصعب أن تُنسب إلى لغةٍ بذاتها"[3]؛ بل تمتزج المصطلحات نتيجة الانفتاح بين اللّغات من خلال فعل المثاقفة *Acculturation*[4].

د-من المفهوم إلى المصطلح:

يقع الكثير من الباحثين في إشكالية عدم التّفريق بين المفهوم *Concept* والمصطلح ونراهم يخلطون بينهما ويتعاملون مع المفهوم والمصطلح على أنهما شيءٌ واحد؛ بسبب التّقاطع الشّديد بينهما. ولتوضيح هذه الإشكالية علينا أن نوضّح الفرق بين هاتين المفردتين؛ فالمفهوم مدركٌ عقليٌ أو مجموعة من الأفكار في طور التّكوّن لم تتحوّل بعد إلى مصطلح، في حين المصطلح هو المُدرك أو الفكرة بعد تبلورها في قالبٍ لفظي قابل للتّداول، وهذا يعني أنّ المصطلح أداةٌ لغويةٌ مركّبةٌ من عدة مفاهيم[5]، تُصك من خلال كلمات مفردة أو مُركّبة، وُتذاع للتّداول، أو هو بصورةٍ أخرى بلورة واختزال لمجموعة من الأفكار العقلية في قالبٍ لفظي يمنحه صبغةً مختزلةً، تسهل عملية التّواصل المعرفيّ.

---

[1] يونس، محمد محمد: الخطاب ونظرية المرجعيّات، ص44.

[2] اعتمدنا في هذا البحث على اللغة الإنجليزية في كتابة المصطلحات، ولكن هذا المصطلح بالفرنسية منقولٌ من مصدره.

[3] وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 44-45.

[4] لمزيد من التفاصيل حول وظائف المصطلح يُنظر: نفسه: ص 42-45.

[5] يُنظر: البازعي، سعد: **الاختلاف الثقافي: ثقافة الاختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008، ص 49-50.

2-إشكاليات المصطلح في النّقد الأدبي الحديث:

يتبوأ المصطلح منزلةً رفيعةً في مجال النّقد الأدبي، وله مكانةٌ مؤثرةٌ وحساسةٌ، تجعله يتحكم في مسيرة العملية النّقديّة؛ لأنّ انضباط المصطلحات والوعي بها يقودنا إلى" نقدٍ أدبيٍ جادّ وفعَّال يتصف بالعلمية في دراسة النَّصوص الإبداعية (...) وإبراز مقوماتها الأدبية والفكرية(...)، وضمانًا لموضوعية المعالجة النّقديّة"[1]؛ فالنقد قائمٌ على منطلقاتٍ فكريةٍ وذاتيةٍ نابعةٍ من مرجعيّات كل ناقد.

يعاني المصطلح في النّقد الأدبي الحديث من إشكالياتٍ كثيرةٍ تعوقه عن أداء وظائفه في الخطاب النّقديّ، وتتجلى في تنازع الرؤى حول القضية الاصطلاحية، ويمكن إجمال تلك الإشكاليات على النّحو الآتي:

أ-إشكاليات مورفولوجية:

قد يلجأ واضعو المصطلحات أحيانًا إلى تجاوز المعايير المورفولوجية *Morphological Principles* الخاصة باللّغة العربية في أثناء صياغتهم لمصطلحاتهم، وذلك لعدم قدرتهم على إنتاج المصطلحات ضمن حدود قواعد اللّغة العربية. ومن أشكال هذا التّجاوز:

- الاشتقاق من الأسماء الجامدة، مما يعني تكسير القواعد الصّرفية للغة العربية في سبيل إنتاج مصطلح جديد.

- إضافة لا النّافية للأسماء، وتعريفها بأل التّعريف، ويأتي هذا الخرق نتيجة لترجمة الكلمات الأجنبية المسبوقة بـ(*non*)، أو بعض السّوابق التي تفيد النّفي والسّلب مثل (*a, in*) أو السّابقة الإنجليزية (un).

- جمع المصادر، والجمع على الصّيغ الشّاذة.

- إشكالية الياء بين الصّفة والنّسب والمصدر الصّناعي: فالياء تُشكّل رسمًا مشتركًا بينهم، وقد استخدمت الياء لترجمة لواحق كثيرة منها اللاحقة الإنجليزية (*ic*) وتُستخدم في كلمات مثل *Scientific* علمي و *Linguistic* "لساني"، واللاّحقة (*cial*) وتُستخدم في كلمات مثل *Commercial*" تجاري" و *(Official)*"رسمي" وقد أدى ذلك إلى اللّبس لعدم قدرة الياء على الإيفاء بكل تلك الدلالات.

[1] عبد الناصر، حسن محمد: حول قضايا المصطلح النقدي الحديث، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، مج 4، ع3، جمادى الآخرة 1329/ تموز2008، ص 183.

-إشكالية السّوابق واللّواحق: أدت صعوبة ضبط ترجمة السّوابق واللّواحق إلى تعدد التّرجمات، ومثال ذلك (*Meta*) أي "ما وراء" المستخدم في مصطلحات مثل "ما وراء اللّغة".
- النّسب إلى الجمع مثل (النَّصوصية) و(الموضوعاتية)، وقد تستخدم أحيًانا لتجنب الالتباس في المعنى مثل الموضوعاتية والموضوعية حتى لا يُخلط بين (*objectivity*) و (*Thematic*)[1].

ب- إشكاليات الترجمة:

تتسبب التّرجمة في الكثير من الإشكاليات التي يتعرض لها المصطلح النّقديّ؛ لأنّ المصطلح يتعرض من خلالها إلى تغريبه عن بيئته التي نشأ فيها، ويتم تداوله في بيئةٍ لها سياقاتٌ معرفيةٌ وثقافيةٌ مختلفةٌ، والمصطلحات -كما يوضّح سعد البازعي-"تأتي ولا تستقر كما يُراد لها أحيانًا، أي بوصفها ناقلةً أمينةً لما صيغت له في موطنها الأصلي سواءً كان معرفةً أو مُتعةً فنيةً، وإنّما يعتريها تحوُّل عميق أحيانًا"[2]. بالإضافة إلى ذلك، فإنّ ترجمة المصطلح نقْل لمفهومٍ غربي من خلال تسميةٍ عربيةٍ، "فالمفهوم مُنجز في ثقافة أخرى"[3]، والتّرجمة محاولةٌ لتعيين اسم لذلك المفهوم في الثّقافة العربية. وبسبب هذا الصّراع بين ما هو عربي مستحدث وما هو غربي نشأت مجموعة من إشكاليات ترجمة المصطلح النّقديّ؛ وهي على النّحو الآتي:

- **انتزاع المصطلح من جذوره الفلسفية:** انبثقت المصطلحات النّقديّة الغربيّة من فلسفات المناهج التي أنتجتها، ونقل المصطلحات بدلالاتٍ منزوعةٍ من فلسفتها يُفقدها القدرة على أداء المعنى، كما يقود إلى التّعارض بين القيم الغربية الأصيلة للمصطلح، والقيم العربية المستحدثة وفق إطار الاستخدام الجديد. وعليه، يكون المصطلح مهاجرًا، و"هذا المصطلح المُهاجر مع سياقه الأصلي، أو ضمن نظريته، مُعرّضٌ حتمًا لتغيُّر الدّلالة والتّوظيف طالما أنّ سياقه الأصلي قد تعرّض للتّغير"[4]، وعدم إدراك هذه التّغيّرات الطّارئة من جراء انتقال المصطلحات من ثقافةٍ إلى أخرى عبر التّواصل الثّقافي يُضعف قيمته، كما أنّ تغريب المصطلح يفقده قيمته المرجعيّة ويُحوله إلى مصطلح استهلاكي فقط[5]؛ إذ يغدو استخدامه مظهرًا زائفًا لا يدُل إلا على ثقافة جوفاء.

وفيما يخص تغريب الدّلالات عن مواطنها، يشير لطفي اليوسفي إلى غياب الوعي في نقل المصطلحات، ولذلك فالنّاقد العربي "لا يقوم باستقدام المصطلحات لاعتقاده أنّ المثاقفة

---

[1] يُنظر: وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص 494-505.

[2] البازعي، سعد: **الاختلاف الثقافي: ثقافة الاختلاف**، ص48.

[3] الكاسح، إبراهيم أنيس: المثاقفة والمصطلح النقدي العربي، **شبكة الألوكة**، http://www.alukah.net/literature_language/0/71010/، تاريخ الدخول: 16-6-2015.

[4] البازعي، سعد: **الاختلاف الثقافي: ثقافة الاختلاف**، ص 50.

[5] يُنظر: بارت، رولاند: **نقد وحقيقة**، ت: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994، ص46.

القصديّة الواعية من شأنها أن تمد الثقافات بمفاهيم وآفاق معرفية تمكنها من تطور أسئلتها؛ بل يستقدم المصطلحات بضمير المُعذَّب. ذلك أنّه يحاول لحظة استقدامه للمصطلح أن يقوم بعملية تأصيله في الثقافة العربية(...) إنّه يستقدم المصطلح ويخلعه من منابته ثم يبحث له عن جذور ممكنة أو محتملة في غير تربته أو في غير دياره"[1]. وهذا بالتّحديد سر التّشوه الذي يعتري فهم النّقد العربي للمصطلحات، أو عدم إدراكهم لقيمة الاهتمام بالأصل والجذر الفلسفي لها.

- **اختلاف لغات المصدر**: تتعدد اللّغات الأجنبية الأم المُصدّرة للمصطلحات "ذلك أنّ البعض ينطلق من المصطلح الإنجليزي لكونه أخذ تعليمه باللغة الإنجليزية، في حين ينطلقُ آخرون من المنطلق الفرنسي للسبب ذاته، وقد ينطلق غيرهم من المصطلح الألماني أو الروسي"[2]. هذا الأمر يبدو في ظاهره في مأمن من المشكلات، ولكن إذا ما دُقق فيه عن كثب سنجد أنّ المشكلة في المتلقّي، وليس في المترجم الذي قد يقع في دوامة، نظرًا إلى افتقاره للمعرفة الدّقيقة للثّقافة التي أنتجت المصطلح؛ ومن ثمّ سيصعب عليه إدراك أبعاده الثقافيّة.

-**اختلاف ثقافات المترجمين:** فمنهم من يعتمد على مرجعيّات فرنسية، وآخرون مرجعيّاتهم إنجليزية، وغيرهم نمت ثقافتهم في إطار مرجعيّات روسية. . . إلخ، وهذا الإشكال مرتبطٌ بالإشكال السّابق، والمشكلة أيضًا مُتمثلة في المتلقّي، وليست في المُترجِم.

-**غلبة النّزعة الفردية على معظم الواضعين**[3]، فنجدهم يسارعون إلى وضع مصطلحات عربية مقابلة للمصطلحات الأجنبيّة تحمل نغمةً فرديةً عاليةً دون مسوّغ، سوى إثبات تفردهم، وربما يكون الدّافع من وراء ذلك رغبتهم في إثبات ثرائهم المعرفي والعلمي، بغض النّظر عن قيمة تلك المصطلحات المُستحدثة.

ج -إشكاليات تنظيمية:

إنّ غياب التّنظيم وعدم توحيد الرؤى بين الجهات المسؤولة عن المصطلحات يتسبب في خلق حركةٍ عبثيةٍ غير منضبطةٍ في مسألة تشكيل المصطلح أو ترجمته، وقد نالت البلدان العربية نصيبًا وافرًا من تلك الحركة المصطلحية غير المنظمة والمفتقرة إلى التّخطيط. وفيما يأتي الأسباب التي أسهمت في خلق إشكاليات المصطلح النقدي العربي المعاصر[4]:

- **تعدد واضعي المصطلح:** يُلحظ جليًا غياب التّنسيق بين كل من المجامع اللّغوية العربية (التي لم تعد قادرةً على ملاحقة العلوم والنّظريات الجديدة، وإنتاج مصطلحات تغطي احتياجاتها)

---

[1] اليوسفي، محمد لطفي: قراءة في المصطلح النقدي، **مجلة جامعة الأقصى**، ع1، يناير 2010، ص 45.

[2] أعضاء شبكة تعريب العلوم وآخرون: **علم المصطلح لطلبة العلوم الصحية والطبية**، ص 144.

[3] **السابق**، ص 144.

[4] يُنظر: **نفسه**، ص 144.

والمؤسسات العلمية، والأساتذة الجامعيين، والمعاهد، والنقّاد، والباحثين، مما أدى إلى فتح باب الاجتهادات الشخصية على مصراعيه، والاعتماد على الخبرة الذّاتية، من ثم تعدد المصطلحات المعبرة عن المفهوم الواحد.

- **اختلاف منهجيات وضع المصطلح**: بين منادٍ بالعودة إلى التّراث العربي والنّهل منه، وتحديث دلالات المصطلحات النّقديّة القديمة، وبين آخذٍ من الثّقافة الغربية ومتشبع بها، ولاجئ إلى التّعريب والنّحت والاشتقاق.

3-علاقة المصطلح بالمنهج:

إن بين المنهج والمصطلح صلة وثيقة، فلا يمكن أن ينشأ المصطلح من دون منهج *Method*، ولا نستطيع في الوقت ذاته تخيل قيام المنهج بدون مصطلحات تعضده، "فكل منهما شاهدٌ على وجود الآخر وباعثٌ على ظهوره؛ لهذا فإنّه لا يعتبر تقرّب أحدهما من الآخر تقربًا يوحي بالاستجداء أو الأخذ دون عطاء، وإنّما هو تقاربٌ يقوم على أساس وجود المصلحة المشتركة التي تفترض فيما بينهما نوعًا من التّكامل"[1]، ومن ثمَّ يكون تتبع استخدام مصطلحاتٍ بعينها من لدن النّقاد دليلاً على اتخاذهم منهجًا دون الآخر في مقارباتهم النّقديّة، ونتيجةً لذلك تكون "من أمارات القصور المنهجي(...) أن نطبق منهجاً نقديًا، باستخدام مصطلحات غيره من المناهج"[2]؛ لأن اكتساب شرعية مصطلح ما لا تتم إلا في إطار منهجه، وكذلك فإنّ المصطلح النّقديّ بشكلٍ عام -والعربي على وجه الخصوص- مصطلحٌ منهجي. وعليه، فهذه بعض الافتراضات التي تُقدم إيضاحًا حول علاقة المصطلح بالمنهج:

أ-لكل نظريّة ناشئةٍ جهازٌ من "المفاهيم والمصطلحات التي تُشكّل الأركان الأساسية والتي تتضح بها معالم النظريّة"[3]، وكذلك الحال مع المنهج الذي يُطبّق تلك النظريّة، فـ"المصطلح وثيق الصّلة بمنهجه، وتطبيق منهج بمصطلحات وافدة يُعد أمارةً من أمارات عدم التّحكم في المنهج"[4]. من ناحية أخرى يُشكّل عدم الوعي الدّقيق بالمنهج وبأهمية الانضباط المنهجي في توظيف الأدوات الاصطلاحية، مأزقًا يؤدي بالنّاقد في الكثير من الأحيان إلى الاستعانة بمناهج أخرى ليكمل نقص منهجه الرّئيس. لذلك يجب علينا أيضًا ألا نلقي باللّوم على النّاقد وحده، فقد يكون الخلل نابعًا من المنهج نفسه، ومن عدم نضج واكتمال جهازه الاصطلاحي أو اضطرابه، ولهذا السّبب يضطر

---

[1] عبد الرحيم، جواد حسني: ندوة إشكالية المنهج والمصطلح النقدي: عرض وتلخيص، **مجلة اللسان العربي**، الرباط، ع 23، 1985، ص265.

[2] وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص57.

[3] البازعي، سعد: **الاختلاف الثقافي: ثقافة الاختلاف**، ص49.

[4] وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقّدي العربي الجديد**، 58.

النقَّاد إلى الاستعانة ببعض الأدوات الاصطلاحية من مناهج أخرى، ومع ذلك فمن الأفضل في كثير من الأحيان في مجال الدّراسات النّقديّة اتخاذ منهجٍ واحدٍ على علّاته، فذلك خيرٌ من الجمع بينها؛ لأنّ تعدد المناهج النّقديّة على دراسة الظاهرة الأدبية يجعل النّاقد تحت المُساءلة لعدم قدرته على التّحكم بالمنهج المتّبع.

ب- يدُلنا فقر الدّارسات النّقديّة بالمصطلحات، أو تداخلها،"على إنشائية اللّغة الشّارحة وربما غياب المنهج بالمرة"[1]، والنّاقد الذي يفتقر إلى استخدام مصطلحاتٍ قد يؤدي به إلى الحكم على نقده بالهشاشة، فغياب المنهج يُشكل تخبطًا نقديًا.

ج- "هيمنة المصطلح النّمطي أو "اللاّمنتمي" (أي الشّارد عن المنهج والقابل للانتماء إلى أي إطار منهجي) دليلٌ قائمٌ بذاته على التّشكيك في المنهج المنتهج"[2]. ولكن تبطل صحة هذه الفرضية إذا ما قسناها على مصطلح مثل "الشعريّة" (الذي تقابل به الإنجليزية *Poetics* أي الشعريّات، والذي يجاوز ويعبر الأنواع والأجناس الأدبية، وليست الشعريّة *poetic* التي تحيل إلى مجموعة خصائص نوعية تتصل بفن الشعر) لأنّه مصطلحٌ عابرٌ للمناهج وقيمته التّاريخية والثقافيّة تجعله غير قابلٍ للتأطير تحت مظلة منهجٍ واحد.

د- يعد ائتلاف الحقول المصطلحية المختلفة، و"تعايشها (...) داخل الدّراسة الواحدة، دليلٌ على وجود نزعةٍ منهجيةٍ تهجينيةٍ"[3]، ومع هذا فإننا نرى أنَّ من الأفضل اتباع منهجٍ بعينه على علّاته وقصوره في الدّراسة الواحدة بدلاً من التّخبط والانتقاء والمزاوجة بين المناهج، ففي هذا التّلفيق والمزاوجة افتقارٌ إلى الانضباط المنهجي، ومحاولة الوصول إلى الكمال المنهجي، وفيه ما فيه من الفوضى وعدم الانضباط.

هـ- يتكون المنهجُ من "جهاز مصطلحي محدد ومكتمل دلاليًا، لكنه جهازٌ مرنٌ وشفاف، يسمح بالانفتاح النّسبي على شتى مجالات المعرفة "[4]، ولكن يجب أن يكون هذا الانفتاح واعيًا وحذرًا؛ لأنّ اللّبس غير مأمون في رحلة انتقال المصطلح الواحد بين المعارف المتعددة.

و- تداخل الحقول المصطلحية في مرجعيّاتها الأجنبية الأولى يكافئ تداخلاً في النّظريات المنهجية التي تنتظم داخل تلك الحقول[5]؛ لذلك فليست مشكلات التّرجمة وحدها هي

---

[1] وغليسي، يوسف: **إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، ص59.

[2] السابق، ص58.

[3] نفسه، ص58.

[4] نفسه، ص59.

[5] نفسه، ص59.

المسؤولة عن التّخبط العربي في توظيف المصطلحات، وعدم انضباط المناهج، فالخلل أحيانًا يكون نابعًا من المصدر الأصيل، وعدم الانتباه إلى هذا الخلل ينقله إلى التّطبيقات العربية، ويُشيعه فيها.

في هذا الصدد يشير صلاح فضل إلى أنّ المؤسّسة الأدبيّة تنهض على ثلاثة مقومات أساسية هي: **النظريّة** التي تبني المقولات والأفكار التأسيسية، **والمنهج النقديّ** الذي يختبر مسلمات النظريّة ويطبق أفكارها عمليًّا، **والجهاز الاصطلاحي** الذي يتم تداول أفكار المنهج عبره. وهذه العناصر الثلاثة تُمثّل منظومة متكاملة لا يمكن الاستغناء عن أحد أطرافها. من ناحية أخرى يذكر فضل أنّ ارتباط المصطلح بمنهجٍ ما لا يخلو من بعدٍ أيديولوجي أحيانًا؛ لأنّ النظريّة ليست أداة نقديّة وحسب؛ بل إنّها تمّثل موقف الإنسان من الحياة، وهذا ما يجعل الناقد يعتنق منهجًا يتوافق مع مذهبه الفكري، كما يجعله يوجّه المصطلحات وجهة دون أخرى، وحتى مع انتقاله بين المناهج فإنّه يحتفظ بأيديولوجيته؛ فالمنهج يشتمل على تصورات ومفاهيم عقليّة يمكن تغيرها، في حين يختلف الأمر مع القناعات الأيديولوجية التي تكون راسخة ومتأصّلة في ذهن صاحبها غالبًا ويصعُب عليه الاستغناء عنها بسهولة[1].

[1] يُنظر: فضل، صلاح: **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002، ص14-ص16.

المبحث الثاني

مصطلح "الشعريّة" في المعاجم الغربيّة والعربيّة

1- الشعريّة في المعاجم الغربيّة:

احتل مصطلح "الشعريّة" *poetics* مكانةً رفيعةً في نظريّة الأدب، فلم يتوقف النّقّاد والباحثون (عربًا وغربًا) عن دراسته والتّنقيب عن معناه؛ بغية تقديم تعريفٍ له يُعبّر عن كينونته، ويبرز قيمته في التّعبير عن جوهر الأدب، ويحكم على شرعية انتماء النّتاج الأدبي إلى جنسٍ أدبيٍ دون غيره، مما جعل الأبحاث الدّائرة حول هذا المصطلح رحبة الأفق ومتعددة التّوجّهات، كثيرة الجدل والخصام. فما الشعريّة؟ وكيف نظرت المعاجم الغربية والعربيةُ إليها؟ وهل ثمة فرقٌ بين النّظرتين؟ وأيهما كانت أكثر نُضجًا وإنصافًا؟

لقد تنازعت المعاجمُ كثيرًا حول مفهوم "الشعريّة"؛ إذ يُسارع كلٌ منها في نسبة المصطلح إلى حقول اشتغالها، وضمه إلى مجالات اهتماماتها؛ لذلك سنجده قد توزَّع بين الحقول المعرفية المختلفة، وتوسعت دلالته عبر آفاقها، كما سنلحظ جليًا جدلاً محتدمًا حول منبته الأصلي وجذوره الأولى. لكن يبقى السّؤال: هل ساعد هذا الامتداد والتّوسع في إغناء مفهوم "الشعريّة" وبلورته؟ أم أنه شتَّت المصطلح وأفقده خصوصيته؟ هل حقًا كان للنّقاد العرب القدامى فضلٌ في إدراك مفهومه وأنّ من الإجحاف إقصاءهم عند الحديث عنه، أم أنّ الإنصاف كل الإنصاف أن نستثنيهم من أي حديثٍ يتناول "الشعريّة"؟

تقتضي منا الإجابة عن تلك الأسئلة تتبع تطور المصطلح، ومناقشة وجهات النّظر المختلفة حوله؛ لبناء قاعدةٍ تأسيسيةٍ نتكئ عليها، من خلال البحث والتّنقيب عن المفاهيم التي جاءت بها المعاجم الغربيّة والعربيّة حول المصطلح على حدٍ سواء؛ لذا سنعرض تباعًا أهم ما قدمته تلك المعاجم، مبينين اختلاف مذاهبها وتعدد توجّهاتها في الحديث عن المصطلح.

يُقدم لنا معجم (*Concise Dictionary of Literary Terms*) تعريفًا مُلخصًا يستعرض من خلاله مفهوم "الشعريّة" العام دون عرضٍ لتفاصيل كثيرة عن تاريخ المصطلح أو مراحل تطوّره. لذلك نجد تعريف"الشعريّة" عنده يُحيل إلى القوانين العامة للشعر أو الأدب بشكلٍ عام، أو الدّراسة النظريّة لتلك القوانين، كما تعني "الشعريّة" دراسة الخصائص الجوهرية للشّعر والأدب بكل لغاته، وأشكاله، وأنواعه المختلفة، كما تتضمن"الشعريّة" طرق التّأليف الأدبي. أما الشّخص الذي يدرس القوانين النظريّة للشعرية، فيُطلق عليه "شعريّ"*Poeticial*[1].

بالتّوجّه إلى معجم (*The Oxford Companion to the English Language*) سنجد أنه يُقدم من خلال عرضٍ مختصر العوامل التي أسهمت في نشأة مصطلح "الشعريّة"

[1] Baldick, Chris: **Concise Dictionary of Literary Terms,** Oxford University, New York press, 1986, pp 198- 199.

Poetics، دون الاهتمام بعرض المفاهيم المختلفة للمصطلح، ويذكر أنّ مصطلح"الشعريّة" يهتم بدراسة مبادئ الشّعر المُتمثلة في الأنواع الأدبية التّقليدية ومنها: القصيدة الغنائية والملحمة الشعريّة والمسرحية، كما يذكُر أنّ المصطلح وصل إلينا من خلال كتاب أرسطو (فن الشّعر) الذي استحوذت أفكاره على النّقد الغربي لقرونٍ طويلة، بالإضافة إلى أنّه شكّل أفكار المدرسة الكلاسيكية الجديدة في القرنين السّابع عشر والثّامن عشر الميلاديين[1].

يواصل المعجم عرضه لمراحل نشأة "الشعريّة" ليذكر لنا أن الشّكلانيين الروس الذين كان لهم أعظم الأثر في بلورة المصطلح قد اهتموا بدراسة التقنيات الخاصة بلغة الشعر من خلال إيجاد أساسٍ علمي لدراسة الشعر بدلاً من الاعتماد على المنهج التقليدي الموضوعي الجمالي، وقد توسع المصطلح ليشمل جميع الأنواع الأدبية ولم يُحدد اهتمامه بالشعر؛ فهو في أصله نظرية عامة للأدب وليس للشعر وحسب، كما يذكر أن اللسانيات البنيوية كانت إحدى المرتكزات التي مهدت لظهور "الشعريّة"، وذلك بإعادة صياغة نظريّة فردينان دي سوسير التي تُعد أساسًا للكثير من النّظريّات الشعريّة المعاصرة[2].

في محطة أخرى، تطرق المعجم إلى دور رومان جاكوبسون في تأسيس نظريّة "الأدبية" التي درس فيها الرسم الشكلي للأصوات أثناء بحثه عن نظريّة عامة للشعر ببعض النَّصوص أثناء رحلته بالبحث عن تلك النظريّة مثل سونيتات شكسبير، كما عرّج على دور نظرية نعوم تشومسكي *Noam Chomsky* (1928_) التي شكّلت في تفرقتها بين الكفاءة والأداء أساسًا للشعريّة التّوليدية (التّحويلية) القائلة بوجود كفاءة أدبيّة وحس من المسلمات لدى القارئ تُمكنانه من قراءة وفهم النَّص وكشف ما هو شاذٌ أو غير مقبول[3].

من جهة ثانية ينطلق (معجم المصطلحات الأدبية) ليُشير إلى أنّ كلمة "شعرية" اتخذت مسارين اثنين، يهتم الأول بالقواعد المنظمة لإنتاج الشعر، ويمثله أرسطو وباولو. أما الثاني فيشمل كل نظرية حول الشعر، وقد اتسع هذا المفهوم وأصبح يشمل كل الأنواع الأدبية، كما أصبح يُحيل إلى الخواص المجردة التي تحكم على أدبية النَّص وقد ظهر المفهوم بهذه الصورة النهائية مع الشكلانيين الروس. يُشير المعجم كذلك إلى أنّ الشعريّة مثلت في بدايتها قاعدة عامة غير مكتملة وغير واضحة بشكلها النهائي منذ ظهور كتاب (الشعريّة) لأرسطو طاليس، وبالتحديد عند الشعريات التي تهتم بالمسرح. ثم تطوَّرت مع تحولها إلى شعرية تعتمد مبادئ الوصف التّاريخي مع الأب باتيه ومع ذلك لم يكن باستطاعتها أن تكتمل[4].

---

[1] Mc ARTHUR, TOM: **Companion to the English Language**, Oxford University, New York press, 1992, 790-791.

[2] Ibid, 790-791.

[3] Ibid, 790-791.

[4] آرون، پول وآخرون: **معجم المصطلحات الأدبية**، ص668.

يؤكد المعجم أنّ الشعريّة في مرحلة لاحقة تحولت إلى مذهب متأثر باللّسانيات على يد الشّكلانيين الروس وعلى رأسهم رومان جاكوبسون؛ لأنّ "الشعريّة" لم تعد تكتفي بالاشتغال داخل حقول الأدب، ولم يعد ينحصر اهتمامها بتأويل الأعمال السابقة، ولم يعد اهتمامها منصبًّا على الأدب أو النّتاج الأدبي إنّما تحولت إلى الاهتمام إلى الأدبية، تحت التّأثر بثلاثة مؤثرات هي: الشّكلية الروسية، والنّقد الجديد الذي انعكس من خلال جهود بعض النّقاد الذين نادوا بتحديد خطاب علمي صارمٍ في دراسة الأدب، ومن بينهم (آي. إيه ريتشاردز، وت.س إليوت، ومالرميه، وفالري، وأيون باربي)، أما المؤثر الثالث فهو ظهور السّيميائية، ومن ثم تفاعلت تلك العوامل المؤثرة فيما بينها لتحول "الشعريّة" من كونها نظرية تهتم بالأنواع الأدبية إلى نظرية تهتم باللّغة الأدبية المشكلة لتلك الأنواع[1].

في مرحلة أخرى، تطور مفهوم "الشعريّة" واتسع مدار تحركه، فانتقل من دراسة اللّغة إلى النَّص وبعدها الخطاب، وذلك بتحديد "العلاقات القائمة بين عناصر النَّص: ينطلق هذا العمل من دراسة الأساليب المباشرة وغير المباشرة، وصولاً إلى وصف المنظومات الأكثر تعقيدًا، مثل الخطاب."[2]، يُمكن إدراك هذا المفهوم تحديدًا لدى ميخائيل باختين *Bakhtin Mikhail* (1895-1975) في ابتداعه لمصطلح "عبر اللّسان"[3].

لم تقف "الشعريّة" عند عتبة الخطابات الأدبية، ولم تعد تقنع بما وصلت إليه من إحاطة بالخطاب الأدبي؛ فبعدما كانت تبحث في الظاهر والمرئي آثرت الانتقال إلى اللامرئي، فقادتها "الفرضية القائلة إنّ النَّصوص الملحوظة، ليست سوى اتساع من نسيج أكثر اتساعًا، إلى دراسة العلاقات بين ما هو مرئي وما هو غير مرئي(...)، وهنا تدخل إشكالية البينصية التي تسمح باستعادة مفاهيم الأنواع والمدارس"[4]، وقد اهتمت هذه النظريّة بالقصة والرواية وشاركت في إنتاج نظريات السرد.

يعرض المعجم أيضًا خلاصةً قيّمةً مفادها أنّ الشعريّة كانت في بدايتها مقتصرة على نظريات الشعر، ولكن مع ظهور الرواية احتاجت إلى توسيع دائرة اشتغالها؛ لأنها فنٌ نثري ونوعٌ أساسي يصعب تطبيق أطروحات أرسطو عليها؛ ولذلك ظهرت الأدبية لأنها تمثل معيارًا أكثر قدرة على احتواء كل النَّصوص على اختلاف تصنيفاتها أو انتماءاتها الأدبية، ومع ذلك لم تكن تكفي الأدبية للإيفاء بأطروحات الشكلانيين الروس الذين جعلوا النَّص ينغلق على ذاته، وعليه فقد توجَّهت الشعريّة إلى خلق توازن بين الأقطاب التي تنازعتها، فلم تعد نظرية للأنواع فقط، ولم تقتصر في اهتماماتها على دراسة الأدبية وحسب؛ بل وسعت نطاق اشتغالها بما يتناسب مع

---

[1] يُنظر: آرون، پول وآخرون: **معجم المصطلحات الأدبية**، ص668-669.

[2] السابق، ص669.

[3] سيأتي الحديث عن هذا المصطلح في الفصل الثاني من هذا البحث عند الحديث عن مرجعية باختين.

[4] آرون، پول وآخرون: **معجم المصطلحات الأدبية**، ص669.

مختلف التّوجّهات التي كانت تطمع في ضمّ "الشعريّة" لحقلها. وفي سبيل تحقيق ذلك التّوازن اتجهت "الشعريّة "نحو ممارسة متلازمة بين دراسة الأنواع وخصوصيات اللّغة، والأشكال الأدبية من داخلها"[1]، مما يجعل الشعريّة تتسم بالمرونة العالية، مع قدرتها على الالتزام بالضوابط المنهجية.

لا يختلف (القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان) في طرحه كثيرًا عما جاء به (معجم المصطلحات الأدبية)، إلا أنه فرّق بين نوعين من الدّراسات الأدبية: الدراسة الأولى: دراسة تقييميّة للنصوص، وتمثّل محور اهتمام النّقد الأدبي، أما الدّراسة الثانية: الدراسة التّقنيّة التي تُعنى بها "الشعريّة". ويعبر عن ذلك بقوله: "إذا كانت الشعريّة تدرس الفن الأدبي، فإنّ هذا لا يكون بوصفه عملاً قِيَمِيًا، ولكن بوصفه عملاً تقنيًا، وبوصفه مجموعة من الإجراءات"[2]، ويُفهم من هذا أنّ الحكم على النَّصوص ليس معيارًا من معايير الشعريّة، ولا وظيفةً خاصّة بها، وإنما ينصب اهتمام "الشعريّة" على دراسة الآليات التّقنية التي تتكون عبرها النَّصوص.

في الوقت نفسه رفض أصحاب هذا القاموس أن تكون "الشعريّة" معادلاً موضوعيًا لنظرية الأدب، ولا يعني أن تكون النظريّات (التاريخية، والنفسية، والاجتماعية) ميدانًا للدّراسات الشعريّة أن نساوي بين "الشعريّة" ونظرية الأدب؛ "فالشعريّة ليست أكثر ولا أقل نظرية من المقاربات الإدراكية الأخرى للأدب. (...) ويعني هذا أن الشعريّة لا تكمن في وضعها (النظري)، ولا في ميدانها المرجعي (الأدب) الذي تتقاسمه مع مقاربات أخرى كثيرة، ولكن في وجه هذا الميدان الذي تعزله لكي تصنع منه موضوعها: الفن الأدبي، وربما بصورة أوسع الخَلْق الكلامي"[3]، ويُفسر هذا بأنّ الاختلاف بين "الشعريّة" وبين بقية المقاربات النظريّة للأدب يكمن في اهتمام الشعريّة بعزل النَّص عن سياقاته، ودراسته دراسةً بنيويةً محايثةً بغض النّظر عن أي سياقات تُحيط به. والسبب في تفضيل هذا المعجم للتعريف البنيوي[4] أنّه يشتغل في حقل اللّسانيات والتي كانت الملهم الأول للدراسات البنيوية التي استمدت أفكارها من أُطروحات الشّكلانيين الروس.

يُقدم معجم (الأسلوبيات) مصطلح "الشعريات" مقابلاً للمصطلح الإنجليزي *Poetics* من حيث كونها تتخذ أوجهًا متعددةً ومختلفةً، ويستعرض المعجم مفاهيمها المختلفة عبر مراحل التّطور التّاريخي لنظرية الأدب. فالشعريات في العصر الكلاسيكي كانت تدعم مفهومين: أولهما يتصل بفن الشعر وحده ويمثله هوراس، وتعني بهذا المنظور "النَظْم" (*Making*)، وثانيهما يشمل الأجناس الأدبية كلها؛ ولذلك يمكن للشعرية" أن تهتم بالفن الذي يحكم أيًا من الأجناس الأدبية

---

[1] آرون، پول وآخرون: **معجم المصطلحات الأدبية**، ص669.

[2] ديكور، أوزوالد، سشايفر، جان ماري: **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2013، ص 176.

[3] السابق، ص 177.

[4] نُشير إلى أنّ المعجم يعالج الشعريّة من حيث علاقتها بمناهج النّقد الأدبي (الشكلانية، والظاهراتية، ومدارس النّقد الجديد) ومدى تأثرها بأفكار المناهج وأطروحتها. ونكتفي في هذا المقام بالإشارة إلى ذلك، فالحديث عن موقع الشعريّة في نظريّة الأدب، وعلاقتها بالمناهج النقديّة سيأتي لاحقًا.

(*Genres*)كشعريات أرسطو مثلاً باعتبارها مثالاً مشهورًا، التي ناقشت فنونًا مختلفةً منها المسرح والملحمة، ولم تكتف بالحديث عن الشعر على نحو خاص[1]، فلكل أجناس الفن والأدب نصيبٌ من الشعريّة مهما ابتعدت عن سياق الشعر.

ويذكر المعجم أنّ الشعريّات تطوّرت في القرن العشرين لتصبح "علمًا للأدب" على يد الشكلانيين الروس ولساني مدرسة براغ وأبرزهم رومان جاكوبسون؛ إذ قدموا "عملاً مهمًا على نحو خاص لفهم الأدبية *(Literariness)* واللغة الشعرية *(Poetic language)*. إنّه يمثل أحد النّزعات المميزة للشعريّات الحديثة التي تأثرت كثيرًا بالنظريّة أو النّظريات اللّسانية"[2]. ويضيف كاتي وايلز *Katie Wilse* في معجمه أنّ الناقدِين الباختينيين (وفق تعبيره) غاري مورسون *Gary Morson* وكاريل إميرسون *C.Emerson* قد اقترحا مصطلح نثريات *Prosaics* في مقابل شعريات *Poetics*؛ وذلك ليُحيلا إلى شعريّة النثر أو "النثريّة". وتكون الشعريّة بناءً على وجهة النظر الباختينية شاملةً للشعر والنثر على حدٍ سواء[3].

2-الشعريّة في المعاجم العربية:

يظهر لنا أنّ البحث عن أصولٍ لمفهوم "الشعريّة" في المعاجم العربية القديمة فيه من التّكلف الشيء الكثير، حتى وإن كان النّقد القديم يتضمن إشارات إلى شيءٍ من المفهوم (مثل الحديث عن "نظرية النظم" عند عبد القاهر الجرجاني، أو مفهوم "الأقاويل الشعريّة" عند حازم القرطاجني)[4]. ليس هذا إنكارًا أوجحودًا أو نكرانًا لأهلية الذّهنية العربية آنذاك في إدراك هذا المفهوم، ولا انبهارًا بالمنجز الثقافي أو الحضاري الغربي؛ بل لأنّ كل عصرٍ ينفردُ بظروفه الثقافيّة، والفكرية، والاجتماعية التي تغذي توجّهاته وتسهم في تكوين مفاهيمه وإنتاج مصطلحاته، ومن ثم فإن الإصرار على العودة إلى المنجز النّقديّ العربي والبحث فيه عن جذورٍ لكل مصطلح غربي يقضي بأنّ المفاهيم لا تتطوَّر وإنما ترتدي أثوابًا جديدة تتمثل في المصطلحات. وليس هذا من الصواب في شيء. ومن ثمَّ، فقد ارتأينا أن نقتصر في هذا المقام على المعاجم العربية الحديثة التي اهتمت بالمصطلح؛ بحيث لم يكد يغيب عن دائرة اهتمامها. وفيما يأتي استعراض لمفاهيم "الشعريّة" في بعض المعاجم العربية الحديثة المُختصة بالنّقد الأدبي.

---

[1] يُنظر: وايلز، كاتي: **معجم الأسلوبيات**، ص525.

[2] السابق، ص525.

[3] يُنظر: نفسه، ص525.

[4] للاطلاع على دراسات تتصل بالشعريّة في النقد القديم، يُنظر: تاوريريت، بشير: **الحقيقة الشعريّة على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعريّة: دارسة في الأصول والمفاهيم**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010، ص 277-282.

نقف بدايةً مع (معجم المصطلحات الأدبية) لسعيد علُّوش الذي قدم مصطلح "الشاعرية"[1] مقابلاً للمصطلح الفرنسي *poétique*، وقد جاء في المعجم استعمال تودوروف *Tzvetan Todorov* للمصطلح "كمرادف لـ(علم)/(نظرية الأدب)"[2]، وفيه أيضًا إشارة إلى أنّ "الشعريّة" أو "الشاعرية" كما يسميها تساوي الأدبية *Letraryness* عند هنري موشينك *Henry Mochenk*، والتي تعني: "درسٌ يتكفل باكتشاف المملكة الفردية التي تصنع فردية الحدث الأدبي"[3]؛ ويكون المصطلح وفق هذا المنظور معنيًّا بكل نصٍ أدبيٍّ على حدة، وفق ما يميزه ويحقق فرادته الذاتية، دون النّظر إلى ما يشترك فيه مع غيره من النَّصوص.

يُقدم المعجم كذلك تعريف جان كوهن *John Cohen* (1941-2004) للشعرية المقتصر على الشعر فقط؛ فهي عنده "علمٌ موضوعه الشعر"[4]. وحدد المعجم أيضًا مفهوم الشعريّة بأنّها "نظرية عامة للأعمال الأدبية"[5]: بمعنى أنّها تساوي نظرية الأدب وتشمل الأجناس الأدبية جمعاء، ولم يذكر المعجم أية مفاضلة بين تلك المفاهيم مما يوحي بأنّها بدائل يمكن الانتقاء من بينها، كما يعني أيضًا-وفق تقديرنا المتواضع -عدم إلمام صاحب المعجم بالفلسفات التي أكسبت المصطلح معناه.

بالانتقال إلى مجدي وهبة سنجد أنّ المقابل العربي لـ*poetic* هو "فن الشعر"[6]، وهو مصطلحٌ يدل على القواعد المنظمة لتأليف الشعر وحده دون غيره من أجناس الأدب، حيث يقول: "كل كتاب أو بحث يشتمل على نظرية منهجية لقواعد نظم الشعر أو فلسفة ماهية الشعر نفسه. وفي هذه البحوث يقوم المؤلف بتعريف الشعر، وتحديد أنواعه، ووصف صيغه المختلفة، والوسائل الفنية التي يستطيع الشاعر أن يلجأ إليها لصوغ الشعر هذه الصيغ، كما يحدد تلك المعايير التي يمكن بمقتضاها تمييز الشعر عن أوجه الإبداع الفني"[7]، وجعلها بذلك حصرًا على الشعر، من خلال استناده إلى أفكار أرسطو في كتابه (فن الشعر).

أما (معجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النَّص وتحليل الخطاب) لنعمان بوقرة فيأتي بالمفهوم دون المصطلح مستبدلاً بـ "الشعرية" "الأدبية" عند رومان جاكوبسون؛ إذ يعرّفها على أنّها مجموعة الخصائص التي تشترك فيها الأعمال الأدبية، والتي يمكن الحكم من خلالها على انتماء العمل الإبداعي إلى عالم الأدب: أي أنّها "جملة المظاهر الأدبيّة المشتركة في الأدب والتي تجعل

---

[1] والصحيح أن مصطلح "شاعرية" مقابل للمصطلح الفرنسي poétesse والإنجليزي *poetess* وهي "صفة لكل ما يتميز بالجو العام للشعر أو كل ما يتصف بسمات الخيال والعاطفة والتعبيرات البليغة التي ترتبط في ذهن الإنسان بالشعر"كما جاء في **معجم مصطلحات الأدب** لمجدي وهبة. الشاعرية صفة خاصة تُطلق على الذات المنتجة للشعر (الشاعر) ولا علاقة لها بالنَّص.

[2] علوش، سعيد: **معجم المصطلحات الأدبية: عرض وتقديم وترجمة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985، ص127.

[3] السابق، ص127.

[4] نفسه، ص127.

[5] نفسه، ص127.

[6] يُقدم **المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانيات**، الترجمة ذاتها لمصطلح *poetics*. يُنظر: **المعجم الموحّد لمصطلحات اللسانيات**، ص 110.

[7] وهبة، مجدي: **معجم مصطلحات الأدب**، ص416.

من عمل إبداعي ما نتاجًا أدبيًا (...)، وهي تفيد أن هناك ثوابت أصيلة في التّأليف تقوم عليها جميع النَّصوص الأدبية وحضورها متحقق على سبيل الاشتراك"[1]. بمعنى أنّ الشعريّة تهتم بالخصائص المشتركة بين جميع النَّصوص، ولا تدخل فرادة الحدث الأدبي ضمن دائرة اهتمامها.

يوافق لطيف الزيتوني في (معجم مصطلحات نقد الرواية) نعمان بوقرة في تقديمه لتعريف جاكوبسون للشعرية، ويُضيف إلى ذلك أنّ الشعريّة "علم، أو تطمح إلى أن تكون كذلك، يستخدم وسائل علم اللّغة (اللّسانية)، ويعتمد على المنهج الوصفي. ولكنها تختلف عن علم اللّغة، فهذا موضوعه اللّغة بينما موضوع الشعريّة هو الخطاب".[2] مما يعني أنه وسَّع المصطلح، وحرّره من ضيق النَّص إلى رحابة الخطاب.

من ناحية أخرى، قدم رمزي البعلبكي في (معجم المصطلحات اللّغوية) عرضًا مختصرًا يُلخِّص من خلاله تصنيفات الشعريّة بوصفها "الدّراسة اللّغوية للشعر"[3]، والتي يتم من خلالها "تحليل الشعر اعتمادًا على علم اللغة ومناهجه. وتصنيف نظريات "الشعريّة" إلى نظريّة محاكية *(Mimetic Theory)* تنظر في علاقة العمل الشعري بالعالم الخارجي، ونظريّة ذرائعية *(Pragmatic Theory)* تنظر في علاقته بالقارئ، ونظرية تعبيرية *(Expressive Theory)* تنظر في مقدرة المؤلف الإبداعية، ونظريّة موضوعية *(Objective Theory)*"[4]، ويُفيد هذا العرض تأطير اتجاهات الشعريّة، مما يُسهل على الباحث تحديد المسارات التي تتحرك فيها.

بالإضافة إلى ما سبق، نرى أن حامد صادق قنيبي قدَّم إضافةً لم يتطرق إليها أصحاب المعاجم الأخرى، وذلك بتفريقه بين مصطلحين هما *Poetic* "الشعريّة" بصيغة المفرد و*Poetics* "علم الأدب" أو (البويطيقا) بصيغة الجمع. ويُشير المصطلح الأول إلى مفهومين الأول عند أرسطو ويهتم بصناعة الشعر و"تحديد أساس أي عملٍ شعري باعتباره المحاكاة أو البلاغة التعبيرية"[5]. أما الثاني عند جاكوبسون ويتمحور بعلاقة الوظيفة الشعريّة باللّغة، "ويقصد به كل ما يجعل الرسالة اللّغوية عملاً فنيًا، أو كل ما يميز الفن اللّغوي ويجعله يختلف عن غيره من الفنون الأخرى، (...) أو كل ما يتعلق بالإبداع وبتأليف الأعمال التي تكون فيها اللغة جوهرًا ووسيلة في وقت واحد. أو دراسة الخطاب الأدبي ونظريته والبحث في أسباب الأصالة داخل العمل الأدبي نفسه"[6].

في حين يُشير المصطلح الثاني إلى فلسفة أرسطو في قوانين صناعة الشعر، بالإضافة إلى جهود البنيوية في تطوير دلالة المصطلح، مما جعلها تحيل إلى القواعد التي يمكن من خلالها

---

[1] بوقرّة، نعمان: **المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب دراسة معجمية**، عالم الكتب الحديث، إربد، جدار الكتاب العالمي، 2010، ص82.

[2] الزيتوني، لطيف: **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002، ص 115-116.

[3] البعلبكي، رمزي: **معجم المصطلحات اللغوية**، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت، ص 384.

[4] السابق، ص 384.

[5] قنيبي، حامد صادق: **نقد أدبي حديث: مفاهيم ومصطلحات وأعلام**، دار كنوز المعرفة، عمان، 2012، ص152.

[6] السابق، ص152.

دراسة النَّصوص البنيوية. ولذلك أصبحت "الشعريّة" مع ظهور البنيوية تعني "الدراسة المنهجية للأنظمة التي تنطوي عليها النَّصوص الأدبية من حيث هي مجموعة من القوانين. والغرض من الدراسة في مفهوم البنيوية هو اكتشاف الأنساق الكامنة التي توجِّه القارئ إلى تفهم شعرية تلك النَّصوص"[1].

بالوصول إلى (معجم مصطلحات علم الشعر) نجد أنّ محمد مهدي الشريف قدم "الشعريّة" على أنّها كلمة منسوبةٌ إلى الشعر، ولم يعتمد على ترجمة المصطلح؛ ولهذا سنلحظ فارقًا كبيرًا بين ما قدمه هذا المعجم وما قدمته بقية المعاجم العربية الأخرى. فالشعريّة لدى محمد الشريف تعني"الاستعداد الفطري لقول الشعر. وهي تتصل بعدة أمور؛ أهمها الطبع المتدفق المستعد للإبداع الشعري، والظروف البيئية المحيطة من حيث التربية مثلاً في أجواء شعريّة، بالإضافة إلى الدُربة والتمرس على التعلم والكتابة الشعريّة"[2]، ولكن يتبين لنا من سياق حديثه في أكثر من موضع أنّه قصد "الشاعريّة" وليس الشعريّة.

نتوقف أيضًا عند (معجم فلسفة الأدب والفن)؛ إذ يقدّم فيه كمال عيد مفهومًا أكثر وعيًا ودقة في تعريفه لمفهوم "الشعريّة" ويجعلها قابلة للتطبيق على الأجناس الأدبية عامة، كما أنّها قابلة للتشكل وفق الجنس الأدبي الذي تنتمي إليه؛ لذلك فهي "تُطلَق على العمل الأدبي الغزير الخيال، المتفجر التعبير. والشعريّة تُستعمل في الشعر والنّثر على السواء (نثرية، وملحمية، ودرامية)"[3]، وكأن كمال عيد يعطي الشعريّة صبغة تتصل بالشعر قبل كل شيء، ولها أن تتخذ مسميات أخرى من خلال انتقالها إلى بقية فنون الأدب.

يقدم المعجم أيضًا بعض الخصائص التي تُميز فنًّا عن آخر، حيث يقول: "والشعريّة التي تستمد تعبيرها من النظام الشعري، تستعير عناصره أيضًا قدر الإمكان، وبنسب متفاوتة عند كل نوع أدبي أو درامي. فهي في الشعر تهتم بدراسة الكلمة للتعبير عن مضمون الإحساس والجو العام، وفي استعمال تكرار البيت الشعري وحسن الإيقاع"[4].

في الوقت نفسه يعطي صاحب هذا المنهج للمصطلح بُعدًا أكثر زئبقية؛ إذ يصل بالشعريّة إلى خارج نطاق الأدب ويطبقه على الفنون أيضًا مع اختلاف طبيعة حضور "الشعريّة" في تلك الحقول الأخرى؛ لأنّها "تأخذ الشكل المجاز *Metaphorical* (...)، وللشعريّة عند فن الموسيقى والفن التشكيلي استعمال خاص يرتكز على الخيال بالدرجة الأولى"[5].

---

[1] قنيبي، حامد صادق: **نقد أدبي حديث: مفاهيم ومصطلحات وأعلام**، ص153.

[2] الشريف، محمد مهدي: **معجم مصطلحات علم الشعر العربي**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004، ص 85.

[3] عيد، كمال: **فلسفة الأدب والفن**، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، 1978، ص 178.

[4] السابق، ص 178.

[5] نفسه، ص 178.

نُشير، في نهاية المطاف، إلى أنّ بعض المعاجم والقواميس العربية قد قدَّمت مرادفًا اصطلاحيًا للشعريّة دون التوقف عند المفهوم، فهذا مبارك مبارك في (معجم المصطلحات الألسنية) يقدم مرادف *poetics* "شعري، علم النظم أو العروض"[1]، دون أن يقدم أي إضافاتٍ أخرى يستدل منها القارئ على المقصود. ويوافقه في نهجه هذا (قاموس لاروس المحيط)، فقد عرض بسام بركة عدة مقابلات للمصطلح "شعري، خاص بالشعر. مؤثِّر، محرّك للعواطف، شاعري، حالم"[2].

بالاستناد إلى ما تقدم، يتبين لنا أنّ جهود المعاجم العربية في مصطلح الشعريّة جاءت في مجملها جهودًا تجميعيّة، ترصد المصطلح، وتُشير إليه كما وضعه أصحابه. في حين حرص واضعو المعاجم الغربية على إثراء المفاهيم من خلال الشرح والتحليل والتفسير، كما نلحظ أنَّ جُلّها رصد مفهوم رومان جاكوبسون للشعرية، نظرًا لكونه المُدشن الأول لهذا المصطلح (الأدبية)، ولكون اللسانيات أيضًا هي مهاد البنيوية الرئيس، ولكون "الشعريّة" إحدى نتاجات مدرسة الشكلانيين الروس التي احتضنت أفكار جاكوبسون النقدية.

يقودنا هذا الاستنتاج إلى أنَّ الإدراك الغربي المتمكّن للمفهوم أسهم في إكسابه قيمًا إضافية، وإثراءً لجوانبه، بناءً على وعيٍ بسياقات الإنتاج، ومراحل التطور، وأشكال الانتقال عبر الحقول المعرفية، فقامت بتتبّع الشعريّة من زاوية تطورها التاريخي وحركيتها بين الحقول المعرفية المختلفة، بعد أن كانت نظريّة خاصة بالشعر، تطور اهتمامها ليشمل أدبية النَّص، وانتقلت بعدها للاهتمام باللّغة المكوّنة للنص، ولم تلبث أن تجاوزت اللّغة المفردة إلى "النَّص الجامع" في استخدامنا مصطلح جيرار جينيت، لتنتقل إلى دراسة شكلٍ أكثر تعقيدًا، تمثّلت في "الخطاب" الذي لم يروها فرحلت تاركةً إياه وباحثةً عن خصائصها في "التناصيّة".

في المقابل، غاب عن أذهان أصحاب المعاجم العربية البحث في جذور المصطلح ومراحل تطوّره إلا فيما ندر. لذا، كان عرضهم لمفاهيم المصطلح مقتصرًا على النّقل المباشر من أصحابها دون أي ذكرٍ لمبررات تاريخية أو فلسفية لهذا الاختيار أو ذاك. وهذا ما يمكن أن نُسمّيه غياب المنهجية في عرض المصطلحات. ويمكن تبرير ذلك بكون المصطلح غريبًا على أبناء الثقافة العربية في أصل نشأته، ولذلك فإن حضوره في الثقافة الأم الحاضنة سيكون أقوى وأعمق، وأكثر دقةً.

ومن الملاحظ أيضًا أن أغلب المعاجم العربية قد غيَّبت جهود النّقاد العرب المعاصرين في الشعريّة، فلم يتطرق أيٌ من هذه المعاجم التي وقعت بين أيدينا[3] إلى ذكرٍ لمفهوم الشعريّة لدى النّقاد العرب! يمكن، وفق تقديرنا، أن نردّ ذلك إلى أحد أمرين؛ إما لجهلهم بقيمة الإسهامات

---

[1] مبارك، مبارك: **معجم المصطلحات الألسنية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996، ص229.

[2] بركة، بسّام: **قاموس لاروس المحيط**، أكاديميا انتر ناشونال، بيروت، 2013، ص 561.

[3] ومن تلك المعاجم: **معجم مصطلحات نقد الرواية، ومعجم المصطلحات الأساسية في لسانيات النَّص وتحليل الخطاب**، وغيرها الكثير من المعاجم العربية.

العربية في إكساب المصطلح دلالات إضافية، أو أنّهم أدركوا حجم الاضطراب العربي القائم حول المصطلح. ولذلك آثروا عرض المصطلح عند أصحابه في تربته الأولى. وإن كان الأمر كذلك، فلماذا تعددت المقابلات العربية للمصطلح في المعاجم؟ فنجدهم يستخدمون "الشعريّة" تارة، و "الشاعرية" مرة، و"الأدبية" تارة أخرى" و "فن الشعر" في غيرها من المواضع، و "علم الأدب" في مواطن أخرى، مما يعني أنّ الصورة حول المصطلح في الذهنية العربية المعاصرة لا تزال ضبابية وغير واضحة؛ لأن تناولها للمفاهيم جاء بمعزل عن سياقات إنتاجها، وظروف نشأتها.

هي الشعريّة، إذن، دائمةُ الترحال والتنقل، كثيرة التشكّل، وستبقى في رحلتها ما بقيت نظريات الأدب في تطورٍ وتغير، ولكن سؤالنا المطروح دائمًا: ما الذي جعل الشعريّة تتغير وتتبدل بهذا الشكل؟ وهل أفادت الشعريّة من عطاءات مناهجها؟ وهل انعكست فلسفات هذه المناهج على توجّهاتها؟ وإلى أي حدٍ أثّرت فيها؟

المبحث الثالث

المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح النّقديّ

1 -المرجعيّة لغةً واصطلاحًا:

أ-المرجعيّة لغةً:

تمثل "المرجعيّة" *Referentiality* أصلاً ثابتًا وأرضيةً صلبة ينطلق منها الناقد أو الأديب أو المبدع في بناء أفكاره وتشكيلها، ولفظ المرجعيّة مشتقٌ من الجذر اللغوي (ر ج ع). جاء في المعجم الوسيط " (الرُجعى) الرجوع. وفي التنزيل العزيز (إنّ إلى ربك الرجعى) [سورة العلق آية [8]، (المرجع) محل الرجوع والأصل، الكتف وما يُرجع إليه في علمٍ أو أدب من عالِم أو كتاب"[1]. وبذلك نجد أن مصطلح المرجعيّة في المعاجم العربية اللغوية يعني العودة والرجوع إلى أصل ما، والاستناد إليه في العلوم والمعارف[2]، وفي مناحي التفكير المختلفة، ولا تخرج هذه المعاني عن الإحالة والإسناد.

ب-المرجعيّة اصطلاحًا:

تُفهم المرجعيّة على أنها ركيزةٌ ومتَّكَأٌ فكري يتمثل في "الإطار الكلي والمنهجي والركيزة الجوهرية في أي خطاب أو مِلّة أو مذهب أو دستور أو نظام(...)، وهي المصدر النهائي الذي تُردّ إليه الأمور وتنسب"[3]، فليس للخطاب –على اختلاف أشكاله– أن يُنتج دون أرضيةٍ ثابتة ينطلقُ منها ويعود إليها كلما لزم الأمر، بالإضافة إلى ذلك فإنّ المرجعيّات تأتي بمعنى "المعاودة والمحاورة والجواب، فإن اتخذ مرجعًا ما فلا ريب أنه يعود إليه المرة بعد المرة ويطلب الجواب منه؛ لأنّه النّموذج العلمي والمعرفي الذي يصدر عنه"[4]، ولا يمكنه الاستغناء عنه. ولفظ "المرجعيّة" لفظٌ مستحدث لم يكن مستخدمًا في التراث اللغوي القديم[5].

بالانتقال إلى الحديث عن المرجعيّة في المعاجم الحديثة سنجد أنّ لها تعريفًا لسانيًّا وآخر أدبيًا، أما التعريف اللساني فيستند إلى نظرية فردينان دي سوسير *Ferdinand de Saussure* (1857- 1913) في تفريقه بين اللغة والكلام وإلى العلاقة بين الدال والمدلول، كما يستند إلى نظرية وظائف اللّغة التي وضعها رومان جاكوبسون *Roman Jakobson* (1896-1982)، ومفهوم المرجعيّة عندهم مستمد من كون الألفاظ علامات لغوية لا تحتوي مدلولات دون مساعدةٍ من

---

[1] مجمع اللغة العربية: **المعجم الوسيط**، ص 343.

[2] للتوسع في مفهوم المرجعيّة من خلال مجالات توظيفه يُنظر: أمعضوش، فريد، مرجعية المصطلح النقدي لدى عبد الملك مرتاض، **مجلة عالم الفكر**، ع1، مج42 (يوليو–سبتمبر 2013)، ص 228. تحدث فيها عن استخدام مصطلح المرجعيّة في اللغة والأدب، والفكر الإسلامي.

[3] الغامدي، سعيد بن ناصر: المرجعيّة معناها وأهميتها وأقسامها، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية**، ع 50، رجب 1431، ص380.

[4] السابق، ص376.

[5] يُنظر: نفسه، ص 376.

ثوابتَ تعود لها وتكتسب دلالتها منها، "بمعنى أنّ تلك العلامات اللّغوية لا يمكن أن تكونَ ذات قيمةٍ دالة في حد ذاتها، وإنّما تُكتَسب تلك القيمة حينما يمكن أن تُحول أو تُرجع نحو شيءٍ ما"[1]، يختلف المرجع عن المدلول في أنّه يُشير إلى المعرفة الكامنة في خلق الدلالات، وهو أقرب إلى السياقات التي تتحرك فيها المدلولات؛ "لأنّ المدلول هو حاصل الجمع بين الشيء واسمه، أما المرجع فهو حاصلُ الجمع بين الصورة السمعية أو البصرية (المقروءة) وبين المفهوم أو التصور الذهني وهو ما تؤديه العلامة كلها ويسمى بالمرجعيّة"[2]. يوضح هذه الفكرة (معجم المصطلحات الأدبية) الذي يرى أنّ مرجع الدلالة لأي علامة من العلامات داخل الأدب يُعد "الشيء الواقعي أو الخيالي لعالم-خارج الأدب، الذي تُحيلنا /يُحيلنا إليه علامة أو نص، وبالتلازم تعتبر المرجعيّة ما تُحيله مجموعة من العلامات عن العالم"[3].

وفي حقل الأدب يمكن للمرجعية أن تتكون في الأنواع الأدبية ذات الطابع الخيالي، من خلال وسائل وأدوات سردية تُحيل إلى المرجعيّة، مثل التبئير الداخلي للسرد الذي تحدث عنه جيرار جينيت، أو تصوير بعض المشاهد أو المواقف من وجهة نظر البطل الذي يمتلك مرجعيةً خاصةً به، وعليه فإنّ المرجعيّة لا تكتسب قيمتها إلا من خلال إعطائها قيمة في الخطاب الاجتماعي يندمج فيها وعي القارئ مع وعي الكاتب، ولهذا اقترح أصحاب المصطلحات (معجم المصطلحات الأدبية) إمكانية "دمج المرجعيّة الدلالية مع الخطاب الاجتماعي (م. أنجينو) ومع النّماذج المقولبة التي تُحركها (...). إنّها تقوم بالتالي وبنسبة أقل على ما هو خارج نتاج قولي(سياق) بقدر ما تقوم على "نص/مشارك *co-texte*" يمكن أن تواجه تماسكه، وتُشير إلى تناقضاته، وحيث يُمكنها إدخال صورة جديدة. وبحكم كون العالم الذي يستحضره الخطاب مشحونًا بالخطاب الذي يتحدث عنه، فإنَّ المرجعيّة الدلالية لا تُحيلنا إلى هذا العالم بقدر ما تُحيلنا إلى الخطاب الذي ينقله"[4]؛ بمعنى أنّها لا تُحيل إلى صورة حقيقة مُجردّة، إنّما تدل على خطاب اجتماعي يتكون خارج اللّغة.

يرى (مُعجم الأسلوبيات) أهمية المرجعيّة في عملية التّواصل؛ لأنها تربط بين الكلمات وواقعها غير اللّغوي. أمّا في الدرس الأدبي فالمرجعيّات تأتي مساويةً لمفهوم "الشفرة الإحالية" *Referential Code* لدى رولان بارت *Roland Barthes* (1915-1980)، ووظيفة هذه الشفرة الإحالية توجيه القارئ نحو عوالم المعنى الكامنة خارج النَّص، فالقارئ يعتمد على المرجعيّة لتكوين معنى للنص الأدبي من معطيات خارجة عنه؛ والمرجعيّة تتضمن مجموعة من

---

[1] خرماش، محمد: مفهوم المرجعيّة وإشكالية تأويل النَّص الأدبي، **مجلة كلية الآداب**، ظهر المهراز–فاس، ع12، د.ت، ص 54.

[2] السابق، ص 54.

[3] آرون، پول وآخرون: **معجم المصطلحات الأدبية**، ص1023.

[4] السابق، ص1023.

الأيديولوجيات الاجتماعية والأنساق الثقافيّة بالإضافة إلى مجموعة من الوقائع والأحداث[1]. وبهذا التعريف تكون المرجعيّة شاملة للأفكار، والأحداث، والمُعتقدات الفكرية.

ومن وجهة نظر أخرى للمرجعية خارج نطاق الأدب واللّغة، يلحظ المتتبع لاستخدامات المصطلح أنّه يحمل بُعدًا "أيديولوجيًا" (عقائديًا) *Ideology*، ولهذا يُستعمل بكثرة في "الطائفة الشيعية للتعبير عن مقام علمائهم وفقهائهم ومنزلتهم شبه المطلقة في الطاعة والاتباع"[2]، ويدل هذا الربط بين الاستخدام الشائع للمصطلح خارج الأدب والاستعمال الأدبي أو النّقديّ له على المكانة القوية التي تتخذها المرجعيّة في توجيه الرؤى والتّحكم بها والسّيطرة عليها؛ ومن ثم فإنّ مرجعية الأديب أو الفنان أو النّاقد هي التي تُهيمن على أفكاره التي يطرحها، كما أنّها تنعكس على آلية فمهه للأدب أو الفن، وهذا تحديدًا ما يجعل قضية المرجعيّات ترتبط "بسلطة الأنساق الثقافيّة، والاجتماعية، والسياسية، والدينية الفاعلة في ذوات النّاس"[3]، والتي لا يمكن لهم تجاوزها عند الإقدام على تقديم طرح فكري، حتى يغدو ذاك الطرح منهجيًا منضبطًا، وإلا ستكون أطروحاتهم المقدمة مجرّد فرضيات لا تجد ما يُفسرها أو يُدلل على صحتها، ومن ثم ستفقد رصانتها، و المرجعيّة في هذه الحالة تمثل قوة مركزية تُسند الفكرة المُحالة إليها.

ترى فتحية كحلوش أنّ مصطلح "المرجعيّات" يُثير في ذهن المتلقي بُعدين؛ أولهما يوحي بالاطمئنان والانتماء والقوة؛ نظرًا لوجود ركيزة يمكن أن يُستند إليها. وثانيهما يُوحي بالقهر والتوجيه القسري، والذوبان، والتماهي مع أوامر السّلطة الموجهة التي تدعو إلى جذب الذات وسلب الحق في التفكير دون الخروج عن إطار أطروحات تلك المرجعيّة، بالإضافة إلى ذلك ترى كحلوش أنّ الحكم على طبيعة المرجعيّة يتكون من خلال موقع الفرد داخل بيئته الاجتماعية، ومدى تأثير سلطة المرجعيّة على دوره داخل المجتمع[4].

يُمكننا الاطمئنان إلى أنّ "المرجعيّة" تمتلك سلطة تتحكم في تفكير الفرد وتقود توجّهاته، لذلك يؤكد (معجم المصطلحات الأدبية) على ضرورة عدم الفصل بين المرجعيّة والسلطة، فالمرجعيّة بالنسبة إليه " تعمل بموجب قواعد من عالم قولي تشكل فيه سلطة، من جهة، ومن جهة ثانية لأنها تولّد تأثيرات صالحة للإثبات، وهذه أيضًا لها تأثيرات السلطة. بإنتاجه انطباعًا مرجعيًا يُظهر الكاتب معرفته الاجتماعية ومعرفته القولية"[5]؛ أي أنّ مكتسبات الفرد الفكرية التي يُعبّر عنها من خلال اللّغة تحملُ بالضرورة بصمات ثابتة تشكلت في البيئة الاجتماعية.

---

[1] يُنظر: وايلز، كاتي: **معجم الأسلوبيات**، ت: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013، ص575-576.

[2] الغامدي، سعيد بن ناصر: المرجعيّة معناها وأهميتها وأقسامها، ص 380.

[3] كحلوش، فتحية: الخطاب الشعري المعاصر: سلطة المرجعيّات وغوايات السؤال، ضمن أعمال **مؤتمر المرجعيّات في النقد والأدب واللغة**، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، مج1، ط1، 2010، ص217.

[4] يُنظر: السابق، ص217.

[5] رون، بول وآخرون: **معجم المصطلحات الأدبية**، ص1024.

إذا أقررنا أنّ المرجعيّات "سلطة"، علينا أن نتساءل حينها إلى أي مدى يمكنها أن تقوم بذلك الدور السلطوي؟ من وجهة نظرنا التي قادنا إليها استقراء الآراء السّابقة، نرى أن المرجعيّة بمفهومها "المُجرّد" لا منتهية السلطة، وصلاحيّتها في السلطة دائمة، فلا يمكن للأفكار أن تتكون، والخطابات والسلوكيات أن تصدر، دون وجود مرجعية تنشأ عنها. لكن إذا انتقلت المرجعيّة لتُمثّل مذهبًا أو منهجًا فكريًا فإنّها تبقى ذات قوة مركزية مسيطرة على توجيه الأفكار، بالقدر الذي تتمكن خلاله من إشباع تلك الأفكار، وبحسب الحاجة إليها في أي خطابٍ من الخطابات، ولكن إذا ما توقفت قدرة المرجعيّة عن تغذية تلك الأفكار والتوجّهات أو تغيّر نوع الخطاب الذي يغتذي عليها فإنّها تفقد سيطرتها، وهذا يعني أنّ صلاحيات المرجعيّة المُقيّدة بـ(مذهب ديني، مدرسة فكرية، تيّار فلسفي-... إلخ)، تكون وقتيّة بحسب الحاجة إليه؛ ولهذا "تتفاوت المرجعيّات في أهميتها بحسب الجنس الخطابي ووظيفته، وهذا ما يؤدي إلى هيمنة مرجعية على أخرى"[1] ؛ فالمقام هو ما يحدد طبيعة الهيمنة.

من هذا المنطلق، نستطيع أن نمنح المرجعيّة سمةً إيجابيةً تأتي بمعنى المرشد والدليل أكثر من كونها تحمل سمة سلبية تتخذ طابع الهيمنة الإجبارية والسيطرة التي يتعذر على الفرد أن يتخلص منها، ويبقى مستكينًا لسطوة قيودها. وبهذا المنحى، يمكن أن نفسر تعدد المرجعيّات بوصفه بابًا للبحث عن مصادر لثراء الأفكار، أكثر من كونه تمردًا عليها، ويمكن للفرد أن يتنقل بين المرجعيّات المقيدة ولا يمكنه التحرر منها مُطلقًا؛ لأنّه بحاجة دائمة وملِّحة إلى إحالة أفكاره على مصدر قوة.

ج -مفهوم المرجعيّات الثقافيّة:

ذكرنا فيما تقدم أنّ المرجعيّة تتحدد في مجموعة من المعاني منها (الإسناد، الإحالة، مصادر لثراء المعنى، ركائز، إلخ)، وللمرجعيّات أنواع منها (مرجعيّات ثقافية –مرجعيّات تاريخية –مرجعيّات تراثية – مرجعيّات دينية – مرجعيّات فلسفية-مرجعيّات سياسية). ولكون المرجعيّة الثقافيّة محور بحثنا وقضيتنا المركزية سنكتفي بعرض تعريفٍ لها دون بقية المرجعيّات.

لم يُسعفنا البحث في إيجاد مفهومٍ مُحددٍ ودقيق للمرجعيّات الثقافيّة من حيث كونها مصطلحًا مُركّبًا على أهميته في الدرس النقدي المعاصر، خصوصًا مع دراساتِ تحليل الخطاب، ودراسات مابعد الاستعمار، والدراسات الثقافيّة، وبالنّظر إلى حاجة البحث إلى تعريفٍ للمرجعيّات الثقافيّة، فإننا اجترحنا محاولة النّهوض بهذا التعريف بالرجوع إلى مفهوم "الثقافة" أولاً، وربطها بمفاهيم "المرجعيّة" التي تعرضنا لها في بداية بحثنا ثانيًا، وفي مرحلةٍ أخيرة محاولة

[1] كليفور، غيرتز: **تأويل الثقافات**، ت: محمد البدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009، د.ت، ص8.

تعيين التعريف المقترح. ومع أنّ الأمر قد لا يخلو من صعوبة بالغة؛ لأنّ مفهوم الثقافة واسع فضفاض كثُر الحديث فيه وتعدّدت سياقات استخدامه، فقد آثرنا القيام بهذه الخطوة معتمدين على تعريفاتٍ عامة لمفهوم الثقافة ونذكُر منها هذه التعريفات الثلاثة:

- تُمثل الثقافة في أحد تعريفاتها "مجموع الفروض الأيديولوجية، والسلوك المُكتسب، والسمات العقلية والاجتماعية والمادية المتناقلة التي تُميّز جماعة بشريّة"[1].
- وفي تعريفٍ ثانٍ تمثل "مجموع الإرث الاجتماعي من العناصر غير البيولوجية التي تتناقل اجتماعيًا بما في ذلك أشكال السلوك التكنولوجي، والاجتماعي، والإيديولوجي، والديني والفني، وكذلك الأشياء المادية"[2].
- وفي تعريفٍ ثالث: "الوحدة الكُلية المعقّدة التي تشمل المعرفة والإيمان والفن والأخلاق والقانون والعادات، بالإضافة إلى أي قُدرات وعادات أُخرى يكتسبها الإنسان بوصفه عضوًا في المجتمع"[3].

إذن، الثقافة مزيجٌ من مجموعة مُكوّنات (قوانين، أفكار فلسفية، معتقدات دينية، سلوكيات)، تتناقل بين أفراد جماعة بشرية تربط بينهم رابطة (سياسية أو فكرية أو مذهبية أو أدبية أو دينية) مُكتسبة من المجتمع، لها قدر من الهيمنة على الفرد، بالإضافة إلى ذلك تشمل الثقافة المهارات الفردية المتكونة من خلال الاجتهادات الذاتية. وبناءً عليه يكون تعريفنا المُقترح للمرجعية الثقافيّة داخل نطاق الأدب هو أنّها: الركائز المعرفية أو الفلسفية التي تتفاعلُ مع القيم والموروثات الاجتماعية والتاريخية، مُضافًا إليها ثوابت أيديولوجية، تُشَكّل في مجموعها مصادر توجيهية تُهيمن على آراء النّاقد أو الأديب أو الفنان، وتقود رؤيته في فهم وتفسير الظواهر الأدبية والنّقديّة، وتكون أحكامهم مبنيةً عليها.

2- المرجعيّات الثقافيّة في النظريّة النّقديّة:

ليست مرجعيّات النّقد الأدبي إلا مُرتكزات يبني النّاقد عليها أفكاره وآراءه النّقديّة، كما تُعد المرجعيّات الثقافيّة للنقد الأدبي "الخلفيات المعرفية والمنابع الفلسفية التي يصدر عنها النّقاد العرب المعاصرون في خطاباتهم النّقديّة؛ فلا يمكن لأي باحثٍ أو ناقدٍ أن ينطلق من العدم أو الفراغ؛ بل لا بد من تراكمٍ معرفي وأصول فكرية يستند إليها"[4]، ويُصدر أحكامه وآراءه بناء عليها؛ فالمرجعيّة سلطة توجّه فكر متبعيها، كما أنّها تعينهم في تحديد أشكال تعاملهم مع الأدب،

---

[1] هولتكرانس، إيكه: **قاموس مصطلحات الإنثولوجيا والفلكلور**، ت: محمد الجوهري وحسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ت، ص145.

[2] السابق، ص 144.

[3] كليفور، غيرتز: **تأويل الثقافات**، ص8.

[4] إبرير، بشير: مرجعيّات التفكير النقدي العربي الحديث، **مجلة علامات** ج49، م 13، (رجب 1424هـ – سبتمبر 2003)، ص598.

فلا يمكن للنّاقد أو الباحث في مجال النّقد الأدبي أن يُقدِم على دراسته أو بحثه دون اتكاء على مرجعيّةٍ ثقافيّة يُحيل إليها.

يذكر بشير إبرير ثلاثة أنواع مختلفة للمرجعيّات الثقافيّة التي يتخذها النقاد غالبًا في تعاملهم مع النَّصوص الأدبية وتتحدد في: المرجعيّات المنقطعة عن التراث، والمرجعيّات المتقوقعة حول التراث، والمرجعيّات الانتقائية[1]:

- أولاً: المرجعيّات المنقطعة عن التراث = (تقديس الحداثة): هو اتجاهٌ مرجعي يرفض أصحابه كل المؤلفات وكل الأفكار النّقديّة التراثية، ولا يعتّدون بها ولا يعترفون بقيمتها، وينظرون إليها نظرة انتقاص. إنّه اتجاهٌ مفتونٌ بالغرب لأقصى درجة، يرون فيه أنّ اللّغة العربية وما تحمله من تراث نقدي تفتقر إلى القدرة على التعبير عن أفكار العصر وعلومه فيتجنبونها ويتجهون إلى الآخر الغربي ليستمدوا منه ثقافتهم ليرَكّبوها فيما بعد على الدراسات العربية، دون النّظر إلى طبيعة السياقات الثقافيّة العربيّة ومدى قدرتها على تقبل تلك الأفكار الطارئة عليها، مما سبب الكثير من الفوضى في النّقد العربي[2].

- ثانيًا: المرجعيّات المتقوقعة حول التراث = (تقديس التراث)[3]: يتعامل أصحاب هذا الاتجاه على أساسٍ مصدره تُراثي، فيقدّسون كل ما هو تاريخي وتراثي، ويرفضون الانفتاح على الآخر أو قبول ما له علاقة بالثقافة الغربيّة من خلال إحداث قطيعة مع الحداثة، فالتراث بالنسبة إليهم غنيٌّ بما يكفي لاكتساب الأفكار والنّظريّات؛ بل وتجديدها لتناسب روح العصر. وهذا الاتجاه يذكّر بما قام به أصاحب مدرسة الإحياء والبعث الذين عادوا إلى التراث العربي القديم، وأتوا بالشعر الجاهلي، وألبسوه لباسًا عصريًا لا يليق به.

- ثالثًا: المرجعيّات الانتقائية: وممثلو هذا النّوع من المرجعيّات متأرجحون بين اتجاهين فهم لا يرفضون الاتجاه الحديث في النقد، لكنهم يحاولون خلق توازنٍ غير موضوعي بين التراث والحداثة، فنراهم يوظفون التراث في دعم آرائهم المبنية على مرجعيّات النّقد الحديث كلّما وجدوا فيه ما يدعمُ أفكارهم ويقويها، وقد يتكلفون في البحث عن بذور تراثية لكل الأفكار النقدية الحديثة ليثبتوا أنّ النّقد العربي القديم متفوقٌ وتام النّضج. وقد يؤدي بهم الأمر إلى تحميل المعاني والأفكار ما لا تحتمل، أو يحمِلون أفكارًا عرفها القرن العشرون ويصرون على وجودها في أذهان نُقاد في القرنين الثالث والرابع عشر الميلاديين مثل الجاحظ والآمدي وحازم القرطاجنيّ

---

[1] يُنظر: إبرير، بشير: مرجعيّات التفكير النقدي العربي الحديث، ص 592.

[2] يُنظر: السابق، ص 600.

[3] يذكر بشير إبرير أمثلة توضح شدة الانغلاق لأصحاب المرجعيّات التراثية عن عالمهم، وخاصة عندما ذكر رفض البعض منهم قراءة الروايات بحجة أنّها طارئة على الأدب العربي، وأنّها ليست إبداعًا إسلاميًا أصيلاً، كما يذكر قضية مهمة وهي توظيف نصوص التّراث في المناهج الدراسية لسنوات عدة تقديسًا لها. وللتوسع في أفكار أصحاب هذا الاتجاه يُنظر إبرير، يوسف: مرجعيّات التفكير النقدي العربي الحديث، ص 604-607. كما أنّ الجدير بالذكر في هذا المقام أنّ النّاقد الجزائري (عبد الملك مرتاض) اشتهر بانحيازه الشديد نحو التراث وتمسكه به، وهو خير ممثل لهذا الاتجاه.

وغيرهم، غافلين أو متناسين أهمية ربط الأفكار بسياقاتها، وإلا تحولت عن مرادها وغُرّبت واتخذت مسارًا مخالفًا لمسارها الأصلي؛ الأمر الذي سوف يُضر بالمعنى ولا يُفيده[1].

3- مرجعيّات المصطلح النّقديّ:

أ-المرجعيّات الثقافيّة وتأسيس المصطلح النّقديّ:

ترجع أهمية المرجعيّات بشكلٍ عام إلى كونها متأصلة في فكر صاحبها، فنجدها" كامنة (...) ثابتة يُرجِع إليها متفرقات الأمور والقضايا، أما في المصطلح فترجع أهميتها في توجيه المتلقّي نحو المصادر المعرفية التي تتشكل من خلالها المصطلحات على اعتبار أنّها مصادر لثراء المعنى، لذلك فالاهتمام بمرجعيّات المصطلح "يضعنا أمام المنبت الذي دفع بهذا المصطلح أو ذاك للتداول بهذه الصورة أو تلك، ويقربنا من الحقل الذي وُلد فيه ويكشف لنا عن المؤلفين الذين نحتوا مصطلحاً ما وانتماءاتهم المعرفية المختلفة"[2]. كما تقودنا المرجعيّات إلى معرفة قيمة مصطلحٍ ما، وفهم طبيعة المقومات التي أثقلته بالمعاني، كما تفيدنا في معرفة "الحقل المعرفي الذي يعبّر المصطلح عن بعض جوانبه، ويدور في فلكه، بحيث لا يُفهم إلا في دائرته"[3]، عندئذٍ تساوي مرجعية المصطلح سياق الإنتاج ومنبعه الذي إذا نُزع منه فقد قيمته، وضاعت دلالاته؛ فمعرفة السياقات تُعين على إدراك الأبعاد التي ترمي إليها المفاهيم.

تتضح جليًا قيمة المرجعيّة في فهم المصطلح النّقديّ، إذا ما قُورنت بمشكلة غيابها عند التّداول في النّقد العربي الذي "يستخدم المصطلح الغربي في نصوصه (...) من دون أنْ يُحدد مدلوله في بنية اللّغة والثقافة العربيّة. وعدم تحديد المدلول يعني أنّ نص البحث أو الدراسة غير مكتملة من النّاحية النظريّة، ويعني ثانيًا طبع بعض عناصره بطابع الغموض، ويعني أخيرًا أنَّ النّاقدَ أو الباحث قد استخدمه في نصه استخدامًا شكليًا، فتعامل معه بأساليب عشوائية"[4]، دون إدراكٍ لأبعاد المصطلح فغياب المرجع يؤدي إلى غياب أسانيد المصطلح؛ ومن ثمَّ التعاطي مع المصطلحات تعاطيًا رمزيًا مُجردًا، يفتقرُ إلى الخطاب الثقافي والمعرفي.

يقودنا الحديث عن مرجعيّات المصطلح النّقديّ إذن إلى التّفكير في الخلفيات التي أُشبع بها المصطلح واكتسب منها معناه، ونحن إذ نتحدث عن مرجعية المصطلح لا نقصد مرجعية تشكيل بنيته اللغوية، فالصياغة اللّغوية تنحصر في مجموعة من المقاييس لا يحيد عنها البناء المصطلحي مهما تعدد واضعوه، أو تنوعت حقول استخدامه، أو اختلفت بيئات إنتاجه، والتي لا

---

[1] إبرير، بشير: مرجعيّات التفكير النقدي العربي الحديث، ص607-609.

[2] بو حسن، أحمد: مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، شباط1989، ص 72، عن شرشار، عبد القادر: اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية، **مجلة الموقف الأدبي**، ع377، دمشق، (أيلول 2002)، ص 21.

[3] الغامدي، سعيد بن ناصر: المرجعيّة معناها وأهميتها وأقسامها، ص383.

[4] حجازي، سمير: **المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبية الحديثة**، دار الراتب الجامعية، بيروت، د.ت، ص85.

تتعدى أن تكون إما نحتًا أو اشتقاقًا أو تعريبًا. أما ما يعنينا في قضية المرجعيّات فهو (مفهوم المصطلح)؛ لأنّنا نبحث عن "مصادر ثراء المعنى"[1] والتي لا تكون المواضعات اللّغوية إلا جُزءًا يسيرًا منها[2]، وإنما التشاكل والاختلاف يتمثل في المفهوم الذي يتحول بفضل المصطلح من صورته الذهنية إلى الصورة اللّفظية، ومن ثمَّ يُدشّن للتداول.

إنّ الدور الفاعل الذي يقوم به المصطلح النّقديّ في اختزال الأفكار والمقولات جعلته يحظى بجهازٍ معرفيٍ متكاملٍ "من المفاهيم والخبرات والدلالات الكامنة في ثناياه (...) تتغير وتتبدل تبعًا لتغير الأنساق الثقافيّة-بفعل التحولات الاجتماعية"[3]؛ فالمفاهيم ليست جامدة ولا ثابتة، إنما تعكس رؤيةً محددة في ذهن المُنظِّر؛ لأنّ" تحديد المصطلح (واستخدامه) نتاج أو (امتداد) لرؤية الإنسان والعالم"[4]، والتي تنعكس بشكل أو بآخر على رؤيته للأدب وكل ما يتصل به من قضايا.

لقد دفع اختلاف زوايا رؤيا العالم -والتي تسهم بطبيعة الحال في تغذية المصطلح وإكسابه غناه المعرفي -النّقاد والباحثين إلى اتخاذ مناهج مختلفة في دراستهم للظاهرة الأدبية، وبهذا فإنّ تعاملهم مع المصطلح النّقديّ يكون منفتحًا على نوافذ المناهج النّقديّة التي ساروا فيها، بحيث إنّ دراسة مرجعيّات المصطلح لا تستقيم دون الحديث عن المناهج التي أفرزتها؛ لأنها منبعها الأول، ومكمن اكتساب خبرتها المعرفية الأولى. بالإضافة إلى ذلك، فالنّقد العربي الحديث تحديدًا لم يسهم في إنتاج أي نظرية نقدية، باستثناء بعض الجهود الفردية هنا أو هناك. وعليه فإن إنتاجه المصطلحي سيكون فقيرًا جدًا، وهذا ما يُفسر اعتماده على الأجهزة المصطلحية التي صدرتها إلينا المناهج الغربية، كل هذه العوامل من شأنها أن تقودنا إلى أنّ المصطلح الذي عرفه النّقد العربي الحديث تحديدًا كان مرتبطًا " أساسًا بالمنهج النقدي المُعتمد في المساءلة أو المقاربة الأدبية "[5]؛ لذلك فهو مرتبط بالمنهج ويطلق عليه (المصطلح المنهجي).

إنَّ رحلتنا في البحث عن مرجعيّات المصطلح تقودنا إلى البحث عن الخلفيات التأسيسية الأولى لمناهج النّقد الأدبي ذاتها؛ إذ ليس بمقدورنا أن نتجاهل تأثير الحمولات المعرفية، والفلسفية والتاريخية للنّظريات الأدبية والمناهج النّقديّة على فهم النّاقد للمصطلح أو إنتاجه له على السواء. بالإضافة إلى ذلك فإنّ هذا ما يدفعُنا إلى الكشف عن أستار الخلفيات التأسيسية للمناهج "إنّ جزءًا مهمًا من اللّغة المصطلحية النّقديّة جرى إنتاجها في حقول معرفية أخرى[خارج نطاق

---

[1] يونس، محمد محمد: الخطاب ونظرية المرجعيّات، ص269.

[2] يُنظر: السابق، ص269.

[3] ماضي، شكري عزيز: **في نظريّة الأدب**، المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005، ص 215.

[4] السابق، ص 215.

[5] الكاسح، إبراهيم أنيس: المثاقفة والمصطلح النقدي العربي. **شبكة الألوكة**، http://www.alukah.net/literature_language/0/71010/، تاريخ الدخول: 16-6-2015

الأدب][1]: تاريخية أو نفسية أو اجتماعية، أو لسانية (...) و كل منهج يأتي مصحوبًا بمصطلحه؛ فيستخدم الناقد الموظِّف للمنهج النفسي منظومة مصطلحية جاءت في كتابات علماء النّفس، والنّاقد الاجتماعي نلحظ في نقده حضورًا للمصطلح الاجتماعي"[2]، وكذلك الحال مع المناهج النقدية الأخرى المتصلة بالسياق، أما المناهج النّقديّة ذات الطابع النَّصي والتي اعتمدت على الأدب فقد استمدت مصطلحاتها من مبادئ بعض الفلسفات المثالية.

إنّ ما جعل بعض مناهج النقد الأدبي تستعين بحقولٍ معرفيةٍ أخرى أثناء اشتغالها في مقاربة النّتاج الأدبي هو كون الظاهرة الأدبية-وإن ادَّعى بعض النّقاد غير ذلك-،[3] تتقاطع مع "المكوّن الذاتي الوجداني في الإنسان المبدع والإنسان المتلقي"[4]؛ إذ يُمثلُ الأدب في أحد معانيه مرآة للحياة وانعكاسًا لها، وأي تغيرٍ يطرأ على الحياة في مختلف مناحيها، ينعكس على الأدب، وثم على مناهج النّقد الأدبي. وأي ومقاربة للأدب بعيدًا عن الاستعانة بحقول معرفية أخرى، أمرٌ من شأنه أن يصبغ الدرس النّقديّ بصبغة التجريد ويفقده القدرة على التّواصل مع الوعي الإنساني المُنتج، ويبقي الفرد في مواجهة لغة جافة، ولكن هذا المفهوم أخذ شكلاً جديدًا مع المناهج النَّصية التي انطلقت من الأدب أولاً، وكانت بناء فلسفتها على مناهج خارجة عن الأدب نابعة من الاهتمام باللّغة.

ب-مرجعيّات المصطلح النّقديّ القديم:

فطن النّاقد الأدبي القديم إلى أهميّة الاعتناء بالبعد الإنساني في المقاربات النّقديّة للأدب؛ إذ كانت مرجعيّتهم متأثرة بالبيئة التي عاش فيها، ونتج عن ذلك الوعي منظومة اصطلاحية عربية خالصة، ولذلك جاءت مرجعيّات المصطلح النّقديّ العربي القديم وليدة البيئة العربيّة بكل ما تحمل من ثقافة، من خلال اعتمادها بشكلٍ رئيس على ما تملك من غنى لغوي ومعرفي، يمكّنها من إنتاج مصطلحاتٍ تجد مقبولية في سياق التداول الاجتماعي. ولقد استمد النّاقد العربي مصطلحاته من خلال التواصل مع مناحي الحياة، فنجده أطلق على الشاعر المُجيد مصطلح (الشاعر الفحل) مستندًا إلى المعنى الذهني المرتبط بالبيئة البدوية، وعلى الصفات المميّزة للفحل عن غيره من الإبل[5]. وكذا الحال مع معظم مصطلحات النّقد العربي القديم التي نهلت معانيها من مصدرين رئيسين:

---

[1] نضرب مثالاً على ذلك، فمصطلح "اللاّوعي" ومفهوم "الأنا الجمعي" و" التّداعي الحر" التي حضرت في المنهج النّفسي، هي مفاهيم تُستعمل في حقل الدراسات النّفسية ونقلت إلى الأدب مع فرويد، وهذا ينسحب على المناهج النَّصية الأخرى مثل المنهج التاريخي والمنهج الاجتماعي.

[2] الكاسح، إبراهيم أنيس: المثاقفة والمصطلح النقدي العربي، http://www.alukah.net/literature_language/0/71010/.

[3] نقصد بهذا الفهم غير الدقيق لمناهج مثل الشكلية الروسية والبنيوية، والتي جعلت النقاد يفسرون الفصل الذي دعا إليه أصحاب تلك النظريات بين القيمة الجمالية والقيمة الفنية للأدب، دعوة إلى عزل الأدب عن أي قيمة أخرى من خارجه.

[4] الكاسح، إبراهيم أنيس: المثاقفة والمصطلح النقدي العربي، http://www.alukah.net/literature_language/0/71010/.

[5] السابق.

- **المصدر الحياتي:** والمشتمل على البيئة البدوية وكل ما تحتويه من "عناصر البيئة؛ حيوانها، ونباتها، وعادات مجتمعها الخلقية، ووسائله المادية الحياتية"[1]، فالنّاقد العربي القديم كانت الصحراء وما فيها من مظاهر هي محور الحياة الأول، ولم يكن هناك انفتاح على الثقافات المجاورة، بالإضافة إلى ذلك كان النّاقد العربي معتزًا بإرثه العربي الذي يملك فلم يُجاوزه إلى غيره، كما أن بساطة الحياة واختفاء المظاهر الحضارية ومتطلباتها ضيّقت الحاجة للإنتاج المصطلحي، ومن ثمَّ كانت البيئة كافية لإشباع الحاجة المصطلحية حينها.

- **المصدر المعرفي والثقافي:** بعد ظهور الإسلام في بلدان العرب توسعت دائرة معارفهم، ومثَّل لهم القرآن مصدر قوة نهلوا منه معانيهم فأصبحوا يستندون إلى معارف ارتبطت بالدين الإسلامي ومن نصوص القرآن الكريم والحديث الشريف. بالإضافة إلى ذلك فقد استفادوا من النّتاج اللّغوي والبلاغي، ومن علوم التفسير. أي أنّ النّقد القديم استفاد من علوم البلاغة، والشعر، وألفاظ القرآن الكريم والعروض والنّحو، ومن خلال استفادة النّقد القديم من تلك المعارف جاءت جميع مصطلحاته مجازية؛ لأنّ بناءها اللّغوي كان جاهزًا، وجاء الاختلاف في الدلالة المكتسبة اعتمادًا على سياق التّوظيف الجديد[2]، الذي دعت الحاجة إليه من جراء التّطور المعرفي الذي شهده التّفكير النّقديّ العربي القديم.

- **المصدر الفلسفي:** من بين المصادر المعرفية للنّقد القديم أيضًا الفلسفة التي وصلت إليهم عن طريق الانفتاح الثقافي، والحضاري، والاختلاط بالثقافات المُجاورة واتساع حركات التّرجمة[3]، هذه العوامل كلها جعلت دائرة مرجعيّات المصطلح النّقديّ القديم تتسع وتطّرد.

ج-مرجعيّات المصطلح النّقديّ الحديث:

يختلف التّعامل مع المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح النّقديّ الحديث تمامًا عن المصطلح القديم؛ لكون السياقات الثقافيّة وبيئات الإنتاج لم تعد ملكًا للثقافة العربيّة وحدها، كما أنّ الحقول المعرفية التي تتغذّى عليها المصطلحات وتكتسب منها ثراءها المفاهيمي لم تعد مقتصرة على نواتج الثقافة العربية الأصيلة، بل أصبحت مغرّبة، ومتأثرة بالمركزية الغربيّة التي سيطرت على السّاحة النّقديّة، وأسهمت في توجيه النّقد العربي (طوعًا أو كرهًا) إليها؛ لتكون مرجعيّته الوحيدة التي يستمد منها مفاهيمه وأدواته النّقديّة ويسلم بها كما هي، أو يطورها ويضفي عليها صبغةً ذاتية، وكما نرى، لم يكن ثمة سبيل أمام النّاقد العربي في خضم الانفتاح الثقافي على الآخر

---

[1] بدوخة، مسعود: المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح البلاغي العربي، ضمن أعمال **مؤتمر المرجعيّات في النقد والأدب واللغة**، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، مج2، ط1، 2010، ص197.

[2] يُنظر: الكاسح، إبراهيم: المثاقفة والمصطلح النقدي العربي، http://www.alukah.net/literature_language/0/71010/.

[3] يُنظر: بدوخة، مسعود: المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح البلاغي العربي، ص 197.

الغربي، إلا أن يُسلّم بأنّ الأدوات النّقديّة التي يستند إليها غربية بحتة، وأن يتوقف سريعًا عن البحث في تراثه القديم حتى يحافظ على الخصائص المرحلية للنّقد الأدبي بكل جوانبه.

من ناحية أخرى لم يعد بوسعنا أن ننفي حضور المصطلح الغربي بصورة كثيفة في ممارستنا النّقديّة العربية الحديثة. وسبب ذلك أنّ المعرفة الغربيّة هي الحاضن للمصطلح المنهجي والمعرفي؛ وعليه فإنّ المعرفة الغربيّة وفق هذا التّصور تكون "هي المرجعيّة شبه الوحيدة للنّقد العربي الحديث"[1]، ونتيجة ذلك فإنّ أي حديث عن مرجعية للمصطلح النّقديّ العربي الحديث لن يخلو من إشارة مباشرة إلى مرجعيّات مناهج النّقد الغربي التي كونّت المصطلحات وأغنتها. إنّ الخلفيات التّأسيسية للمناهج النّقديّة الغربيّة هي في جزء مرجعيّات المصطلح النّقديّ العربي الحديث، المُنتقل عبر الوسائط المختلفة (الترجمة، التعريب)، إلى دائرة التوظيف العربية، وبدون العودة إلى تلك الجذور سيبقى فهمنا للمصطلح النّقديّ ظاهريًا بعيدًا عن العمق والدقة النّاتجين عن عدم الإلمام بالمرجعيّات التي قامت عليها المناهج.

تتساوى المرجعيّات الثقافيّة للمناهج النّقديّة في أحد معانيها مع الأسس الإبستمولوجية أو (المعرفية) كما يسميها خليفة الميساوي[2]، وهي منظومة متكاملة، تتكاتف فيها ثلاثة مقومات أساسية، تُشكل في تضافرها قاعدةً تنطلق منها المناهج، وتتحدد تلك المقومات في الأسس التاريخية التي حفَّت بظروف النشأة، والأسس الفلسفية التي أسست لظهور الفكرة، والأسس اللّسانية التي أضفت الصبغة العلمية عليها، وأسهمت في الضبط المنهجي. وتلك المرجعيّات عوامل أولية تشترك فيها جميع المناهج النقدية، وتسهم أيضًا في نشأة المصطلح. فكل المناهج النّقديّة لها مرجعية ذات بعد تاريخي تتبلور خلاله مفاهيم المصطلحات والذي يُعد شكلاً "من أشكال انعكاس العالم في العقل يمكن به معرفة الظواهر والعمليات (...)، ويتحدد المفهوم من خلال معرفة متطورة تاريخيًا. ويساعد تاريخ الممارسة على تعميق وإغناء المفهوم"[3]. مما يعني أنّ المفاهيم تتأثر بتغيير الحيثيات والأحداث التاريخية والاجتماعية التي ترافق نشأتها، كما أنّنا لا نستطيع أن نستثني وجود علاقة بين " النّقد والأيديولوجيا، فالنّاقد الأدبي الذي يتعامل مع النَّصوص لا بد له من أن يكون له موقف فلسفي فني؛ بمعنى أنّ النّاقد يمتلك رؤيةً محددةً للواقع الاجتماعي تتبدى من خلال موقفه وآلية تعامله مع النَّصوص الفنية. إنّ إيمان النّاقد بمفهوم محدد للأدب (يأتي امتدادًا للواقع الاجتماعي"[4]، أما البُعد المرجعي الفلسفي فيتخذُ وجهين[5] أساسيين: الوجه الأول يُمثل **الفلسفة المثالية**، ويُسمّى مذهب **"الفن للفن"**، وهذا النّمط المثالي في التّفكير له

---

[1] الكاسح، إبراهيم: المصطلح النقدي، http://www.alukah.net/literature_language/0/71010/.

[2] الميساوي، خليفة: **المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم**، منشورات ضفاف، الرياض، ط1، 2013، ص 35.

[3] م.روزنتال و. بوتين: **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة: سمير كريم، دار الطليعة، بيروت، 1974، ص 484 -449.

[4] ماضي، شكري عزيز: **في نظريّة الأدب**، ص107.

[5] لمعرفة تفاصيل حول فلسفة الجمال التي استفادت منها النظريات الأدبية، راجع: محمد غنيمي هلال (النقد الأدبي الحديث) الفصل الأول من الباب الثالث، ص 277–ص343. تحدث فيها تفصيلاً عن أُطروحات الفلسفات، بالإضافة إلى ذلك قدَّم نماذج لبعض المناهج وبعض النقاد، وكيفية تأثير تلك الفلسفة عليهم.

وجهان: وجهٌ داخلي، وآخر خارجي؛ إذ يعتمد "نهجًا جزئيًا ميتافيزيقيًا في تفسير الظواهر، وهو إما أن يعقد آصرة وهمية بين ظاهرة وأخرى، فيفرض على ظاهرة ما قانون ظاهرة أخرى، أو أن يقطع الظاهرة عن غيرها من الظواهر فيجعلها مُسيّرة بقوانين ذاتية وهنا يُصبح داخليًا"[1]. ومن الملاحظ أنّ معظم المناهج النَّصية التي اعتمدت على اللّسانيات في تكوين مبادئها، كانت منطلقاتها من فلسفة مثالية منغلقة، ابتداءً من المدرسة الشكلية وما تبعها من مدارس نصية اكتفت بالأدب لإنتاج قوانينها.

أما الوجه الآخر من الفلسفة فيقصدُ إلى **الفلسفة الواقعية** أو **الفلسفة الطبيعية** التي تُقدم المادة على الذات المُدركة لها، وتنقسمُ إلى أربعة أقسام:

- **الفلسفة الاجتماعية الاشتراكية**، وتُعنى بإصلاح المجتمع لإسعاد الأفراد، وتشترك في أفكارها مع النظريات الماركسية.

-**الفلسفة الوضعية أو التّجريبية**، وكل شيء فيها قائم على التّجربة فهي سبيل الحقيقة.

- **الفلسفة المادية:** تُقدم هذه الفلسفة المادة على الأفكار، وتجعل الفرد "صدى" أو نتيجةً لعوامل مادية.

- **الفلسفة الوجودية:** تدعو هذه الفلسفة إلى استقلالية الفكر بانعزاله عن المادة، فالتّفكير ينتج من حرية إيجابية، ولقد تطورت الفلسفة الوجودية مع تطور حركة الفكر الغربي على يد كل من جان پول سارتر *Jena paul Sartre* (1905-1980)، ومارتن هايدجر*Martin Heidegger* (1898-1976).

وهناك وجهٌ ثالثٌ للفلسفة يتخذُ منطقةً متوسطة بين هاتين الفلسفتين؛ فلا تميل تلك الفلسفة إلى الذات فقط، كما لا ينحصر اهتمامها نحو المادة؛ فهي تسعى إلى خلق نوع من التوازن بين الذات والمادة ويطلق عليها **الفلسفة الظاهراتية** أو"الفينومينولوجيا" *Phenomenology*، التي أسسها إدموند هوسّرل *Edmund Husserl* (1859-1937) وتلامس هذه الفلسفة وعي القارئ، وتجعل قيمة الموضوعات في مدى قدرة القارئ على إدراكها، كما تبحثُ عن "الشروط التي تجعل أي نوع من المعرفة ممكنًا بالدرجة الأولى"[2]. ولهذا فإنّ العمل الأدبي عليه أن يُمكّن القارئ من التّثبت منه، فلا يكون العمل أي شيء غيبي أو غير مُدرك في الذهن[3].

أما المرجعيّات الخاصة بكل منهج، فهي تابعة لطبيعة توجّه المنهج في تناوله للأدب، وهي حصيلة تفاعل بين فلسفة وحدث اجتماعي أو تاريخي، فكل مذهب نقدي ينشأ عليه أن يكون "متأثرًا بأمرين، تيار فكري من التيارات السائدة في هذا العصر، ويتمثل في نزعة من النّزعات

---

[1] تليمة، عبد المنعم: **مقدمة في نظريّة الأدب**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976، ص132.

[2] أجلتون، تيري: **النظريّة الأدبية**، ت: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991، ص74.

[3] كلر، جوناثان: **مدخل إلى النظريّة الأدبية**، ت: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص 167.

الفلسفية، ثم الاستجابة إلى حاجات المجتمع، أو حاجات جمهور خاص[1]، وكثيرًا ما تؤثّر هذه الحاجات في التيار الفكري نفسه، وفي توجيهه"[2]، فبعض النّقاد يستطيع أن يتحكم بالتّيار الفكري ويحول بعض أفكاره حتى توافق رؤيته الجديدة، كما يمكن أن يجمع بين أطراف التّيارات الفلسفية المختلفة، ويتوجب عليه أن يتوخى الحذر من أن تعدد المرجعيّات لديه قد يؤدي به إلى الدخول في دوامة التّناقضات، فيُسيء من حيثُ أراد أن يُحسن.

إذن، المرجعيّات الثقافيّة هي نتاج جمع بين منهج فلسفي في التّفكير، مع مجموعة من المقومات الاجتماعية والتاريخية، ولا يُشترط. أن تؤخذ أفكار المذهب الفلسفي بحذافيرها، بل إنّها تملك من المرونة ما يجعلها قابلة للتمدد حتى تسع الأفكار الطارئة على المجتمع، كما أنّها تتقبل الرؤى الخاصة النّابعة من فرادة النّاقد، والمشفوعة بفهمه الخاص لتلك الأسس.

نخلصُ من ذلك إلى نتيجةٍ مفادها أنّ البحث في المرجعيّات يستلزم منا النّظر في اتجاهين: الأول خاص بالمنهج النّقديّ ومرجعيّاته التي تأسس عليها، والثاني خاص بالنّاقد أو الأديب نفسه الذي يستفيد بدايةً من منهجه، فثمَّة علاقةٌ وطيدةٌ تنشأ بين النّاقد والمكوّنات المعرفية للمنهج النقدي الذي يتّبعه، وبعدها إما أن يستكين عندها، ويكتفي بما أمدّه به منهجه من أفكار واستراتيجيات تحليلية، أو يُوسّع رؤيته ويُدعّمها بفلسفاتٍ أخرى، أو يتجه إلى مناهج أخرى تُثري أفكاره وتجددها. فالمرجعيّة الثقافيّة ليست جماعية دائمًا. وبهذا الحراك والتّنقل من قِبَل النّاقد تستمر حركة النقد الأدبي في تطورها الدائم، أما النّاقد يصبح بذلك ناقدًا متعدد المرجعيّات.

إنّ الآليات أو الطرائق التي تتكون خلالها المرجعيّات الثقافيّة للمناهج النّقديّة هي سبب اتخاذ المفاهيم صورًا متعددة باختلاف المناهج التي تتعامل معها. فالمصطلح النّقديّ شديد الصلة بالمنهج النّقديّ، وكل أفكار المنهج وفلسفاته تُصبّ في المصطلحات. وما يجعل المصطلحات النّقديّة العربيّة، المنقولة إلينا بالترجمة أو التّعريب، تنحرف عن مسارها، أو يعتريها التَشوه هو عدم إدراك بعض النقاد أنّ المصطلح "يحملُ جينات الثقافة المُرسِلة من خلال النظريّة أو المنهج الذي وُلِدَ في رحمه، وتخلّق بمكوّناته، والنظريّة تُعبّر في نهاية المطاف عن رؤية كُبرى للعالم تصوغها المعتقدات والمؤثرات البيئية والعوامل التاريخية"[3]؛ إذ يُهاجر المصطلح مسلوبًا من محمولاته، فيضفي عليها ناقله مفهومه الخاص أو يبحث له في التّراث العربي عما يناسبه من المفاهيم مما يؤدي إلى تجرد المصطلح من رؤيته الأولى التي كان يحملها، أو تغير وجهته وانطباعه بفكر النّاقد الذي نقله مفرغًا من محتواه.

---

[1] يُحيلنا هذا التصور إلى نشأة الرواية التي ظهرت مع البرجوازية ***Bourgeoisie***.

[2] هلال، محمد غُنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005، ص326.

[3] البازعي، سعد: **الاختلاف الثقافي: ثقافة الاختلاف**، ص48.

الفصل الثاني
مرجعيّات "الشعريّة" في النظريّة النقديّة الغربيّة

مرجعيّات "الشعريّة" في النظريّة النقديّة الغربيّة:

- في البدء: لماذا المرجعيّات الثقافيّة؟
- المبحث الأول: الشعريّة في المناهج النَّصية.
- المبحث الثاني: الشعريّة في المناهج السوسيونصية.
-المبحث الثالث: الشعريّة ونظريّات القراءة والتلقّي.
- المرجعيّات الثقافيّة: عَودٌ على بدء.

في البدء: لماذا المرجعيّات الثقافيّة؟

عرفنا أن مصطلح "الشعريّة" *Poetics* الذي نقله إلينا بول فالري *Paul Valéry* من الكتاب المؤسِّس لأرسطو (فن الشعر)[1] قد أثار اهتمام المشتغلين بالنقد الأدبي كثيرًا. ونلحظ ذلك من خلال عنايتهم البالغة واستمرارهم الدؤوب في البحث والتنقيب عن المصطلح، ومحاولات الكشف عن ماهيته ومعناه. وقد أنتجت تلك الدّراسات المستمرة ثلاثة توجّهات في التعامل مع المصطلح: فمنهم من حمَّله ما لا يحتمل وأسند إلى "الشعريّة" ما لا تطيق، ومنهم من ضيَّق دائرة تحرّكه ليجعله لصيقًا بالشعر وحده دون غيره من أجناس الأدب، في حين نجد أنّ آخرين أنصفوا المصطلح بدراسته دراسة منضبطة، تمنحه المرونة وتحافظ في الوقت نفسه على حدوده.

يغلب على ظننا أن البحث في مفاهيم "الشعريّة" قد استوفى حقه كاملاً – وإن كُنّا سنعرض تلك المفاهيم ونشير إليها كلما لَزِم الأمر– وأن العودة لمحاولة استكْناه مفاهيم جديدة لـ "الشعريّة" سيُعيدنا إلى دائرة القضية المركزية التي تدور حولها، والمتمثلة في البحث عن القوانين المنظِّمة التي تحكم إنتاج العمل الأدبي وتحدد خصائصه المميزة، على اختلاف تلك القوانين وتعدّدها، وفقًا لتعدد مواقف النقاد من الأدب؛ فـ "الشعريّة" لم ولن تصل إلى شكلٍ نهائي ومكتمل، وستستمر في اتخاذ أشكال جديدة كلما تغيّر النظر إلى مفهوم الأدب، فـ" ليس بمقدورنا استيفاء دلالات أي مفهوم من المفاهيم استيفاءً كليًا"[2]؛ لعدم استقرار مفهوم الأدب وخروجه إلينا بوجهٍ جديد في كل مرحلة من مراحل التاريخ المختلفة.

وعليه، فإن السؤال الذي يشغَلُنا في هذا الفصل من فصول البحث لا ينصرف إلى البحث في المفاهيم، ولكنه ينصرف إلى البحث في المرجعيّات الثقافيّة الموجهة التي تكونت من خلالها مفاهيم "الشعريّة" بهذه الصورة أو تلك في أذهان مُنتجيها، وانعكاسها على فهمهم للمصطلح. كما يهمنا أيضًا أن نحاول الكشف عن الخلفيات الثقافيّة التأسيسية التي استندت إليها مناهج النقد الأدبي، التي استفاد منها كل من رومان جاكوبسون، وجان كوهن، وتزفيتان تودوروف، وجيرار جينيت، ورولان بارت، وميخائيل باختين، ولوسيان جولدمان، وبييرزيما، وجوناثان كلر، وميشيل ريفاتير، وأمبرتو إيكو وغيرهم في صياغتهم لمفهوم "الشعريّة". وهل حقًا كان استنادهم إلى تلك المرجعيّات التي قامت عليها المناهج مؤُثرًا في توجيه فهمهم "للشعرية"؟ أم أن الاستعانة بالمناهج النقدية لم يكن إلا شعارات رفعها النقاد عند التنظير وغاب أثرها فيما بعد؟ وهل كان احتكام النقاد احتكامًا خالصًا لفلسفات مناهجهم؟ أم أنهم استطاعوا الاستفادة منها ثم تجاوزوها وأضافوا صبغة المرجعيّة الذاتية عليها؟ هل حقًا كل "الشعريات" سيميائية كما أشار إلى ذلك

---

[1] يُنظر: جينيت، جيرار: من **النَّص إلى العمل**، ضمن كتاب من البنيوية إلى الشعرية، ت: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط1، 2001، ص62.

[2] العيادي، شكري: **ميشيل فوكو: السلطة والمعرفة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1994 ص7.

تودوروف، وهل استأثرت المناهج النَّصية وحدها بالشعريّة؟ أم كان للمناهج السياقية نصيبٌ في تغذيّة المفهوم وتوجيهه؟ أم أن "الشعريّة" استطاعت أن تبحث لها عن مرجعية تتخذ منطقة وسطى تُمكّنها من الاستفادة من عطاءات جميع المناهج؟ ثم إلى أي حدٍ استطاع النقاد العرب من أمثال كمال أبو ديب، وصلاح فضل، وجمال الدين بن الشيخ، ويمنى العيد، ومحمد مفتاح، ومحمد بنيّس، وأدونيس، وغيّرهم، أن يحتكموا إلى مرجعيةٍ بعينها عند تلقّيهم للمصطلح، أو عند إعادة إنتاجه أيضًا؟ هل تراهم تلقفوا المصطلح تحت تأثير شعارات الحداثة وبريقها وغوايتها؟ أم أن رغبتهم في الانفتاح على الآخر الغربي والأخذ عنه غيّبت عنهم الوعي بالفكر الفلسفي الذي أنتجه؟

إنّ ما يدعونا إلى البحث في هذا الاتجاه هو أن عملية تكون المفاهيم ترتهن بقوةٍ مُسيطرة (قد تكون ظاهرة أو خفية)، تتحكم في طريقة بناء المعنى وبلورته، فلا ينبغي لنا "إرجاع المفاهيم إلى الذات العارفة، ولا إلى الفردية السيكولوجية(...)، [كما] لا ينبغي إرجاعها إلى أفق الأفكار، ولا إلى السير الاختباري للأفكار"[1]. ومن ثمّ فإن ظهور أي مفهوم لا ينبثق من اجتهادٍ فرديٍ من منتجه فقط، ولا ينطلق من فهمٍ ذاتيٍ خالصٍ قاده تفكيره العميق وتأمله إليه، بالإضافة إلى ذلك فإن عملية تكون المفاهيم ليست "وليدة عمليات قام بها الأفراد ثم أُودِعت التاريخ"[2] دون الاستناد إلى أرضية تغذيها وتعبئها دلاليًا؛ فللمفاهيم" تاريخها، وتراكماتها، وتقاطعاتها"[3] التي تُنمّيها وتصقلها وتُظهِرُها أخيرًا في صورتها النهائية. ورغم ما يضفيه المُفكّر أو الناقد أو الأديب من فرادة وتجديد على المفهوم فإنه يبقى بحاجةٍ إلى "مرجعيّات" *Referentialities* يتكئ عليها وتسند أفكاره. وهذا ما نحاول الوصول إليه أثناء بحثنا عن مرجعيّات "الشعريّة" الثقافيّة؛ فلكل ناقد تحدث عنها أسس معرفية وثقافية قادت تفكيره، وساعدته على صياغة المصطلح بهذه الطريقة أو تلك.

تُشكل المرجعيّات الثقافيّة تراكماتٍ تاريخية واجتماعية وفلسفية وأيديولوجية، وأحيانًا دينية تفاعلت فيما بينها خارج نطاق الأدب، ثم انتقلت إلى الحقل الأدبي والنقدي لتُشكّل في مرحلةٍ لاحقةٍ مصادر ثراءٍ وغنى لكل ما يتصل بقضايا الأدب من نظريّاتٍ ومفاهيم ومصطلحات؛ فـ"كل نشاطٍ ثقافي مرتبطٌ بمرحلته الاجتماعية والحضارية، وكل نشاطٍ في نظرية الأدب مرتبطٌ أيضًا بالوضع التاريخي(...) الذي استُنِد إليه في استنباط آرائه وأفكاره"[4]. فما المرجعيّات الثقافيّة لمصطلح "الشعريّة"؟ وإلى أي حدٍ علينا أن نُقرّ بقدرتها على تشكيل المفاهيم أو تغييرها أو تحويل مسارها؟ هل ثمة مرجعيّات ثقافية للمصطلح النقدي حقًا؟ أم أنها مجرد وهمٍ اختلقناه؛ لنُبرر تلك التحولات في المفاهيم والمصطلحات التي تشهدها نظريّة الأدب بين الفينة والأخرى تحت تأثير

---

[1] فوكو، ميشيل: **حفريات المعرفة**، ت: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1979، ص 59.

[2] السابق، ص 59.

[3] العيادي، شكري: **مشيل فوكو: السلطة والمعرفة**، ص7.

[4] ماضي، شكري عزيز: **في نظريّة الأدب**، ص 13.

الثقافات المُهيمنة؟ فإذا كانت المرجعيّات الثقافيّة هي الحاكم والسلطان والمسيطر، وهي التي دفعت بالشعريّة إلى أن تتقلّب وتتلون، فهل تراها فعلت الشيء نفسه مع مصطلحاتٍ أخرى في نظرية الأدب (كـ "التّناص" أو "المُفارقة" أو مفهوم "النوع الأدبي"، ... إلخ)؟ أم أن لهذا المصطلح إشكالياته الخاصة به؟

سنقوم بالإجابة عن تلك التساؤلات من خلال الصفحات القادمة، مبينين مرجعيّات "الشعريّة" في مجموعة من مناهج النقد الأدبي الغربية التي تحمل توجّهات مختلفة، هي: (المناهج النَّصية، المناهج السوسيونصية، نظريات القراءة والتلقّي)[1]، لنبرز أثر المرجعيّات في تحديد ماهية الشعريّة عند النقاد الغرب، وفي خطوة أخرى نبحث في انعكاسها، أو آثارها في فهم النقاد العرب.

[1] لا تقتصر المرجعيّات الثقافيّة في المناهج المذّكورة آنفًا، لكن طبيعة البحث أوجبت علينا تحديد عيّنةٍ للدراسة تمثّلت في المناهج المحدّدة.

المبحث الأول

الشعريّة في المنـاهـج النَّصـيّــة

-الشكلانيّة الروسية:

تُشكّل مدرسة الشكلانيين الروس *Russian formalism* الحاضن الأول للشعريات الحديثة. وقد بنت معظم المناهج الأدبية الحديثة نظرياتها حول "الشعريّة" بالاستفادة من أطروحات الشكلانيين الروس، في بحثهم الدائم عن الخصائص الجوهرية للأدب. حيث تنبَّه مؤسسو هذه المدرسة في حلقتي (موسكو) و (براغ) اللسانيتين إلى أهمية أن يُمنَح الأدب حقه في أن يُدرس بوصفه ظاهرةً أدبيةً خالصة تستقي خصائصها من الأدب نفسه، اعتمادًا على مقومات اللغة دون الحاجة إلى علوم أخرى تُغذّيها وتمنحها كيانها. وقد "نظروا إلى المضمون الإنساني (من انفعالات وأفكار، وواقع بوجهٍ عام)، نظرةً تُسقِط عنه أي أهمية أدبية، وتجعل منه سياقًا يُتيح للوسائل الأدبية أن تؤدي عملها"[1]. ونفهم من هذا أنهم كانوا يسعَوْن إلى تحديد الخصائص الجوهرية الجمالية التي تُشكّل الأدب وتجعل منه كيانًا لغويًا قائمًا بذاته، لذلك يرى رامان سلدن *Raman Selden* أنهم "فهموا الأدب بوصفه استخدامًا خاصًا للغة"[2]، يختلف عن الاستخدام اليومي لها، ويتميز بصفةٍ جماليةٍ مُتَفرّدة. وبذلك تكون "الشعريّة" طاقةً لغويةً خالصة.

ظهرت مدرسة الشكلانيين الروس في عشرينيّات القرن التاسع عشر، وتلك فترة تاريخيّة أثّرت فيها الأيديولوجيات الحاكمة على الواقع الاجتماعي. بالإضافة إلى الوعي بأفكار "الفلسفة الجمالية المثالية" وانعكاس توجّهات الفيلسوف الألماني إيمانويل كانط *Immanuel Kant* (1724 -1804) على الأدب، فكان اهتمام كانط منصبًا على "خصائص العمل الفني في ذاته وفي داخله، فكل وحدة فنية جوهريّة لها قيمتها في نفسها(...) [و] الجمال هو الصورة الغائية لموضوعه من حيث إنّه مُدركٌ في ذلك الموضوع دون تصوير لغاية أخرى من الغايات"[3]، مما أنتج توجّهًا في النقد الأدبي يهتم بالدرجة الأولى بالقوانين الداخليّة للأدب، ويكشف عن الخصائص النوعية التي تميّزه.

إن ما مهد لمفهوم "الشعريّة" أو (أدبية الأدب) عند الشكلانيين هو محاولتهم لإنقاذ الأدب من الإغراق في الأيديولوجيات المحيطة به، ذلك الوضع الذي تسببت فيه أزمة علم الجمال الفلسفي، كما أن تحول توجّهات الفنون وتعرية علم الجمال من مبادئه الأصيلة، و اتخاذ الفن شكلاً مسلوبًا

---

[1] سلدن، رامان: **النظريّة الأدبية المعاصرة**، ت: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص25.

[2] السابق، ص 26.

[3] هلال، محمد غُنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، ص 288.

من ذاتيّته[1]، كلها عوامل أسهمت في تبدّل النظر إلى مفهوم الأدب، ومحاولة البحث عن خصائص تُميزه دون التعويل على علوم أخرى حتى لا يبقى رهينًا لها؛ فالأدب -وفق الشكلانيين الروس- ملكٌ للغته، وجوهره مُتكونٌ داخلها، ولا حاجة لنا إلى البحث عن أدبيته خارج النطاق اللغوي.

ولتوضيح أهداف هذه المدرسة يذكر بوريس إيخنابوم *Boris Aanachnom* (1886-1959) (أحد منظِّري مدرسة الشكلانيين الروس) أنهم كانوا يسعون إلى دراسة الأدب دراسة علمية تحمل ضوابط منهجية من خلال "خلق علم أدبي مستقل انطلاقًا من الخصائص الجوهرية للمادة الأدبية. (الهدف) الوحيد [منها] هو الوعي النظري والتاريخي بالوقائع التي تخص الفن الأدبي "[2]، من غير أن يكون الأدب أثرًا أو وثيقة تُقيّد حدثًا تاريخيًا أو تعكس تحولاً اجتماعيًا. لقد كانت غايتهم اللغة الشعريّة في ذاتها ومن أجل ذاتها.

مرت الشعريّة في المدرسة الشكلانيّة بثلاث مراحل ذكرها رومان جاكوبسون في مقاله المعنون بـ (القيمة المهيمنة) في كتاب (نظرية المنهج الشكلي)؛ إذ كان اهتمام أصحاب المدرسة في المرحلة الأولى يعتمد على تحليل الخصائص الصّوتية للأثر الأدبي. وفي مرحلة لاحقة تناولت الشعريّة مشكلات الدلالة الشعريّة، أما المرحلة الأخيرة فانصب اهتمام الشعريّة فيها على إدماج الصوت بالمعنى، وبذلك كانت الشكلانيّة متنقلة من قضية إلى أخرى في محاولة لتحديد الأدوات اللسانية التي تُميّز الأدب، وبهذا يكون الشكلانيّون الروس قد أبرزوا داخل العمل الأدبي " وجود مستويات متراكبة تؤدي وظائف مترابطة بالرغم من تباين ماهيتها مثل الصوتيات *Phonomes* والموسيقى الداخلية والإيقاع والنبر"[3].

لقد وجد الشكلانيون الروس في اللغة وحدها إشباعًا لأفكارهم؛ نظرًا إلى ميولهم إلى عزل النَّص عن سياقاته. وقد ذكر ميخائيل باختين أنهم "وجدوا في الألسنية الحديثة مستودعًا يستمدون منه المصطلحات، ويُسعفهم على قياس البنى الأدبية بمقاييس البنية اللغوية"[4]، ولهذا التزموا بأفكار الفلسفة المثالية الذاتية المنغلقة التي تجعل الظواهر الأدبية تنهض بقوانينها الخاصة ولا تخرج عن إطار اللغة؛ فنقّاد المدرسة الشكلية يبحثون عن قوانين الظاهرة الأدبية من خلال "العلاقات والهيئات والأنساق والتراكيب، ويكشفون فيه عن التشكيل الفني من جهة الدلالات والرموز"[5]، حيث انصب اهتمامهم على الجانب الشكلي والجمالي فقط.

---

[1] يُنظر: تودوروف، تزفيتان: **نظريّة المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982، ص 33.

[2] إيخنابوم: بورويس: **نظرية المنهج الشكلي**، ضمن كتاب **نصوص الشكلانين الروس: نظريّة المنهج الشكلي**، ص31.

[3] يُنظر: جاكوبسون، رومان: **القيمة المهيمنة**، ضمن كتاب **نصوص الشكلانيين الروس: نظريّة المنهج الشكلي**، ص22.

[4] باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**، ت: محمد برّادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة-باريس، ط1، 1987، ص14.

[5] تليّمة، عبد المنعم: **مقدمة في نظريّة الأدب**، ص132.

تتقيّد الشكلانيّة في تحديدها لمفهوم "الشعريّة" بأفكار الفلسفة الجمالية المثالية لكانط، وفهمه لمصطلحي "الغائية" *Teleology* و"الجماليات"*Aesthetics*؛ فالشكلانيّون اهتموا بالجانب الجمالي للأدب من ناحية، وجعلوا الأدب فنًا مكتفيًا بقوانينه من ناحية أخرى. معنى ذلك أن "الشكل الأدبي عندهم يتضمن مفاهيم كانط الأربعة حول الجميل، أي استقلاله عن أي نظام آخر، ونسقه الموضوعي، ويتفرَّد بغائيَّته الداخلية والذاتية"[1]، ومن هذه المفاهيم الأربعة كون الشكلانيون أفكارهم حول "الشعريّة".

من وجهة نظرٍ أخرى، يَطلُع علينّا رأيٌ يُدافع عن أطروحة الشكلانيين، وينسب أفكارهم حول "الشعريّة" إلى الفلسفة الماركسيّة؛ فلا يُفسر اكتفاء الشكلانيين باللغة بأنهم أفقدوا الأدب مهمته الاجتماعية، أو أقصَوْه عن صلته بالحياة؛ لأن الاكتفاء بدراسة اللغة أو الوحدات الألسنية المكوّنة للنص هي بشكلٍ أو بآخر دراسة للمجتمع الذي أنتجها، وبهذا يكون الأدب مكتفيًا بذاته، ومن ثمَّ فلم نعد بحاجة إلى "مناهج غير أدبية لدراسة الأدب، أو لدراسة المجتمع، فلم يَعُد المجتمع سوى المُنتَج اللساني لعصرٍ ما. ولعل هذا سبب رفض الشكلانيين للمناهج الاجتماعية والنفسية والتاريخية؛ لأنها مناهج غير أدبية"[2]، وليس بمقدورها أن تُفسر الأدب تفسيرًا موضوعيًا من خلال أدواتها التي نمت في حقولٍ غير أدبية.

في مقابل هذه التفسيرات الفلسفية التي تُحدد مرجعية الشكلانيين الروس، يواجهنا رأي معارض ينفي أن تكون الشكلانية الروسية قد استفادت من أي فلسفة من فلسفات علم الجمال؛ بل على العكس من ذلك يرى ڤيكتور إيرلخ *Victor Erlich* أنهم "حاولوا التَّنصل من كل المسبقات الفلسفية"[3]؛ فأفكارهم النظريّة تنحصر في مجال الوصف أكثر من كونها تنهض على فلسفات جمالية تبحث عن الجوهر الفني أو الجمالي للأدب.

هكذا نجد أنفسنا في ثلاثة آراء مختلفة حول مرجعيّات الشكلانية الروسية في تأسيسهم لـ"الشعريّة": أولها: يأخذ بالشكلانية الروسية تجاه فلسفة جمالية مثالية كانطية متقوقعة حول ذاتها؛ أولوهم رومان جاكوبسون (أحد منظّريها الأوائل)، أما ثانيها فيتّجه بها نحو فلسفة واقعية ماركسية، في حين أن الرأي الثالث يستبعد أن تكون للشكلانية توجّهات فلسفية.

إنّ تباين الآراء حول المرجعيّة الثقافيّة للشكلانيين الروس يجعلنا نتخذ موقفًا وسطًا بين تلك الآراء لنُذكر أنّ الشكلانيّة حاولت التمسك بالفلسفة المثالية هروبًا من واقع مُسيّس ومغرق في الأيديولوجيات، لكنّها مع ذلك لم تستطع التخلص من الأبعاد الواقعية؛ لذلك حملت أطروحتها أفكارًا تميل إلى البعد الماركسي، وقد أكد تودوروف نفسه على هذا التّوجّه، وذكر أن

---

[1] إسكندر، يوسف: **اتجاهات الشعريّة الحديثة: الأصول والمقولات**، دار الكُتب العلمية، بيروت، ط1، 2008، ص33.

[2] جبّارة، محمد جاسم: **مسائل الشعريّة في النقد العربي: دراسة في نقد النقد**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2013، ص 30.

[3] إيرلخ، فيكتور: **الشكلانية الروسية**، ت: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000، ص13.

الشكلانية وبرغم كونها مذهبًا جماليًا فإنّها "هي نفسها جزء من مذهب أنثروبولوجي"[1] لا ينفصل عن الحياة.

كانت تلك، إذن، المنطلقات الفلسفية التأسيسية الأولى التي مهدت للشعريّة الشكلانية ورسمت الخطوط الرئيسة لمنهجها، إلا أن هناك جهودًا فردية قام بها رواد هذه المدرسة، وأضفوا عليها اجتهاداتهم الشخصية لتطوير المفهوم وجعله يمتاز بالعلمية، من بينهم رومان جاكوبسون الذي قدم إضافات قيّمة في مجال الشعريّات وكان محطة انطلاقٍ للنقاد اللاحقيين فيما بعد.

- رومان جاكوبسون:

يقودنا الحديث عن رومان جاكوبسون إلى مقولته الشهيّرة "ليس الأدب هو موضوع علم الأدب؛ بل الأدبيّة" التي كانت بوابة عبور النقاد من بعده ليجيبوا عن سؤال ما الذي يجعل من عملٍ ما عملاً أدبيًا، ولذلك يمكننا القول إن جاكوبسون هو الأب الشرعي للشعريّات الحديثة.

ينطلق جاكوبسون من مرجعيّات لسانية خالصة، ويعرّف الشعريّة بأنها "ذلك الفرع من اللسانيات الذي يُعالج الوظيفة الشعريّة في علاقتها بالوظائف الأخرى للغة، وتهتم الشعريّة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعريّة لا في الشعر فحسب(...) وإنما تهتم بها أيضًا خارج الشعر"[2]، وقام في تحليلاته للشعر بالاستفادة من معطيات لسانية مثل: النبر والتنغيم والوزن العروضي والقافية، واعتمد في مشروعه على بناء الثنائيّات والمقابلة بينها استنادًا إلى أفكار فردينان دي سوسير في تفريقه بين اللغة والكلام.

يحاول جاكوبسون من خلال نظريّته الشعريّة أن يبحث عن العنصر الذي يعد وجوده ضروريًا في كل رسالة شعريّة، ويرى أن الشعر عبارة عن سلم من القيم[3] يحتوي بداخله قيمًا عُليا وقيمًا دُنيا، وبين هذه القيم تتوفر قيمة رئيسية تُهيمن وتوجّه، وبدونها لا يمكننا الحديث عن الشعر، هذه القيمة هي الشعريّة (إحدى وظائف اللغة) التي تُهيّمن على بقية وظائف اللغة. وحتى نستطيع تحديد تلك الوظيفة ينبغي علينا عدم عزلها عن بقية الوظائف، وعلى أهمية الشعريّة في تحديد القصيدة، لا تكون الوظيفة الشعريّة هي الوظيفة الوحيدة في الرسالة اللفظية؛ "بل هي فقط الوظيفة المهيمنة الوحيدة والمحددة، مع أنها لا تلعب في الأنشطة اللفظية الأخرى سوى دورًا تكميليًّا"[4].

---

[1] تودوروف، تزفيتان: **نظريّة المنهج الشكلي**، ص15.

[2] جاكوبسون، رومان: **قضايا الشعريّة**، ت: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، د.ت، ص32.

[3] يُنظر: جاكوبسون، رومان: **القيمة المهيمنة**، ص81.

[4] جاكوبسون، رومان: **قضايا الشعريّة**، ص31.

استطاع رومان جاكوبسون أن يُحدِث نقلة كبيرة في أفكار مدرسة الشكلانيين الروس، فبرغم انتمائه إليها، فإنّه رفض أن يكون الفن بمعزلٍ عن الحياة الاجتماعية، وإنما أكّد على خصوصية الوظيفة الجمالية، ولذلك ففكرة "المهيّمنة" التي تبدو في ظاهرها وظيفة لسانية ومكوّنًا لغويًا محققًا لمركزيّة النَّص ومعممًا لتماسكه،" هي في حقيقة الأمر النظام الكلي لعصر من العصور"[1]، ولذلك فطبيعة الهيمنة في القصيدة تختلف من حقبة زمنية إلى حقبة زمنية أخرى باختلاف التوجّهات الفكرية لذلك العصر.

يمكننا أن نوضّح الفكرة السابقة من خلال المثال الذي قدّمه جاكوبسون عن العنصر المهيمن في الشعر التشيكي خلال المراحل التاريخية المختلفة؛ إذ كان العنصر المهيمن في القرن الثامن عشر هو عنصر القافية، أما في النَّصف الثاني من القرن التاسع عشر فإن العنصر المهيمن انتقل إلى الخُطاطة العروضية، وبالوصول إلى الشعر التشيكي الحديث تنتقل الهيمنة إلى النبر[2]، مما يوضح لنا أن "الهيمنة" ليست أداة تقنية فقط إنما هي مفهوم فلسفي وتاريخي أيضًا؛ "فبنيات أثر إنشائي يمكن أن ترتبط، في الغالب، ارتباطًا وثيقًا بالفلسفة وبخلق اجتماعي معين"[3]، وليس باللغة فقط.

لم يكن جاكوبسون يسعى، في تقديرينا، حين انطلق من مرجعيّة لسانية في تحديده للشعريّة، إلى أن يُنحي الوظيفة الاجتماعية للغة جانبًا، وإنما أراد أن تُدْرس العلاقات الداخلية للأدب بصورة تُحقق لها كيانًا ذاتيًا، و لم يعزلها عن نطاق المجتمع؛ فالفن بالنسبة إليه مُكوّنٌ متعالقٌ مع بقية مكوّنات المجتمع، ولم يُرد من تحديد غائية الفن عزله عن الحياة، إنما أراد تحقيق استقلالية للوظيفة الجمالية وبنفس "الطريقة التي تنظم بها الوظيفة الشعريّة الأثر الشعري وتحكمه دون أن تكون بالضرورة بارزة ودون أن تسترعي انتباهنا(...)؛ فإن الأثر الشعري لا يهيمن ضمن مجموع القيم الاجتماعية ولا تكون له الحظوة على باقي القيم ، لكنه لا يكون أقل من المنظم الأساسي للأيديولوجيا الموجّهة دومًا نحو غايته"[4].

إن إشكالية تعدد المرجعيّات التي واجهتنا مع منطلقات الشكلانيين انتقلت إلى جاكوبسون؛ فيظهر لنا في بادئ الأمر أن الفلسفة التي استند إليها جاكوبسون كانت فلسفة مثالية ذاتيّة تُقدّر أن قيمة الفن قيمة ذاتية متحققة فيه. وفي رأي آخر تتحدد المنطلقات الفلسفية لجاكوبسون بأطروحات هيجل الجدلية؛ فبالإضافة إلى الفلسفة المثالية التي تبناها استطاع أن يطوّر الفلسفة المادية الجدلية لهيجل حين أقر بأهمية عدم عزل الفن عن الحياة، فلم يتجاهل "المنظور التاريخي والاجتماعي الذي تتجسد فيه الرؤية الإستطيقية [الجمالية] (...)؛ إذ ينقل

---

[1] حمّودة، عبد العزيز: **المرايا المحدّبة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 232، 1998، ص 164.

[2] يُنظر: جاكوبسون، رومان: **القيمة المهيمنة**، ص 81-82.

[3] السّابق، 83.

[4] جاكوبسون، رومان: **قضايا الشعريّة**، ص20.

المفهوم من علم اللغة إلى علم الشعر أو "الشعريّة" فيُقدم مفهومًا يرتكز على الجدل الهيجلي للتاريخ ، ليأخذ من التاريخ معنى أكثر عقلنة (...) فيصبح مجموعة من الأشكال والأفكار المُتعايشة"[1]، كما أنّه قدّم قراءة جديدة لفلسفة ماركس المادية جاعلاً من اللغة هي المادة التي ينطلق منها لتكوين أفكاره حول الخصائص الجوهريّة للأدب.

يُقدم لنا تودوروف توجّها آخرَ لمرجعيّات رومان جاكوبسون من خلال مفهوم "ذاتية انتظام الشكل"[2]، الذي أسس له اللغوي فريدريك نوفاليس *Fredric Novalis* (1772-1801)، بالإضافة إلى تأثره بفكرة اللزوم الرومانسية من خلال اطّلاعه على أفكار الشاعر الفرنسي ستيفان مالارميه *Stephan Mallarme* (1842-1989)، فبحسب تودوروف أن نوفاليس، لا جاكوبسون، هو الذي عرّف "الشعر بأنّه عبارة لأجل العبارة"[3].

من ناحية أخرى، ينفي تودوروف التوجّه المثالي الفلسفي عن أفكار رومان جاكوبسون، ويؤكد أنه في أطروحته تحرَّر من هذه المثالية الذاتية؛ إذ أوصى بضرورة تجاوز مذهب ذاتيّة الغاية من خلال دراسة الواقع عن طريق الوسائل التي يُخيِّلُ بها النَّص إلينا أننا نعيّن واقعًا ما، بالإضافة إلى دراسة العناصر غير الدالة (الأصوات والعروض والأشكال النحوية) دراسة موضوعية لصيغة عرض الواقع في النَّص[4].

يوضّح تودوروف أن الاتساق الداخلي للنص الذي يتحقق من خلال أطروحة جاكوبسون حول الشعريّة، هو خير مثال على تحقيق فكرة اللزوم الرومانسية؛ فمحاور جاكوبسون (الاختيار والتأليف) ومفهوما (التزامن والتعاقب) كلها آليات تؤكد على فكرة اللّزوم. ولتوضيح العلاقة بين أفكار جاكوبسون وفكرة اللزوم الرومانسية يذكر تودوروف أن الخطاب الشعري عليه" أن يُعلن أنه خطابٌ له غايته في نفسه، وأنّه لا يخدم قضيةً خارجةً عنه، وأنّه تبعًا لذلك سيتدخل في تعاقب زماني متعين في موضع آخر، فعليه أن يصنع تعاقبه الزماني الخاص. بذلك وحده يخرج السامع من الواقع ويوضع في متوالية زمانية خيالية، يدركها بوصفها قسمة منتظمة من التعاقبات، ومقياسًا في الخطاب نفسه؛ وذلك هو السبب في هذه الظاهرة العجيبة أنّ اللسان في أكثر تجلياته حرية عندما يُستعمل على سبيل اللعب المحض، يتخلص عن قصد في صفة التحكم فيه وهي شديدة الهيمنة عليه فيما سوى ذلك"[5].

---

[1] جبّارة، محمد جاسم: **مسائل الشعريّة في النقد العربي**، ص37.

[2] يُمثّل مبدأ انتظام الذات هو مبدأ يستطيع بموجبه أن يكون للأثر الفني غايته الذاتية من خلال انتظامه واتساقه الداخلي.

[3] تودوروف، تزفيتان: **نظريّات في الرمز**، ت: محمد الزّكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2012، ص465.

[4] السابق، ص468.

[5] نفسه، ص 474.

إنّ الفارق بين المذهب المثالي "الفن للفن" الذي يُعتقد أنّه من مرجعيّات جاكوبسون، والمذهب الشكلي يتمثّل في أنّ مذهب الفن للفن يتناول طبيعة الفن بالنسبة إلى الحياة، في حين يذهب المذهب الشكلي إلى بيان دور اللغة وعلاقتها بالأدب، وهذا ما أحدث لغطًا في الأذهان وجعل الكثير من النقاد يخلطون بين المذهبين ويرجعون منطلقات الشكلانيين إليه.

ثمَّة تعارض بين أفكار تودوروف المتّصلة بجاكوبسون والقراءات العربية حول مرجعيّته الثقافيّة في مصطلح "الشعريّة"، وهذا ما يدعونا إلى أهمية تأمّل المذاهب الفكرية والفلسفية الغربية ودراسة انعكاساتها على قضايا الأدب والنقد. وإنّنا إذ نؤيد ما جاء به تودوروف، فإننا لا نرفض ما قدّمه نُقّادنا العرب بشأن مرجعيّات جاكوبسون الثقافيّة، وإنما كان عرضنا لأفكار تودوروف بهذا التوسع لتوضيح المشكلة التي يُعاني منها النقد، ولعل قراءة تودوروف لجاكوبسون قراءة مباشرة كانت على وعيٍ بالأبعاد الفلسفية والمعرفية في أصولها، أما القراءات العربية فكانت في معظمها عبر وسيط هو الترجمة[1]، ولعلنا نزعم أنَّ البعد عن التعامل المباشر مع المفاهيم ضمن سياقها الثقافي الذي أُنتجت فيه هو المتسبّب الأول في الضبابيّة المُحيطة بمرجعيّات المصطلح.

-الشعريّات البنيوية:

تأسّست النظريات البنيوية على جذور المدرسة الشكلية الروسية، فالبنيوية في إحدى صورها إحياءٌ جديدٌ للشكلانيّة. وكان ظهور البنيوية كمذهب فكري ناتجًا عن " ردّة فعل على الوضع (...) الذي ساد العالم الغربي في بداية القرن العشرين. وهو وضع تغذَّى وانعكس على تشظّي المعرفة، وتفرُّعها إلى تخصصات دقيقة مُتعدّدة تم عزلها عن بعضها البعض لتُجسّد عزلة الإنسان وانفصامه عن واقعه والعالم من حوله، وشعوره بالإحباط والضياع والعبثية، لذلك ظهرت الأصوات التي تُنادي بالناظم الكلي المُتكامل"[2]، ونشأت الفلسفات البنيوية.

تَفاعَل هذا الوضع التاريخي الذي ساد في تلك المرحلة من التاريخ مع "الفلسفة المثالية الذاتية" شأنه شأن مدرسة الشكلانيين الروس، لكنّه اتجه إلى أفكار الفيلسوف ديدور *Denis Diderot* (1713-1784) الذي يؤسس معنى الجمال بالوقوف على فهم العلاقات بين الأشياء؛ فالجمال بالنسبة إليه ما "يحتوي –في نفسه وخارج نطاق الذات– [و]ما يُميّز في إدراك المرء فكرة العلاقات"[3]، كما استفاد من فلسفة فردريك هجيل *Friedrich Hegel* (1770-1831) في

---

[1] معظم الدراسات العربية التي كتبت عن شعريّة رومان جاكوبسون قد أشارت إلى كتابه المترجم (قضايا الشعريّة)، حين أشار تودوروف في مقدمة كتاب (نظرية المنهج الشكلي) إلى وجود كتابين مهمين بلور فيهما جاكوبسون أفكاره، هما: (الشعر الروسي الحديث)، و(حول الشعر التشيكي)؛ الأمر الذي يعني أن تودوروف كان أكثر إلمامًا بأفكار جاكوبسون من خلال الاطلاع المباشر على مؤلفاته، ومن ثمّ أكثر قدرة على تحديد مرجعيّته الثقافيّة.

[2] البازعي، سعد. الرويلي: ميجان: **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002، ص 67.

[3] هلال، محمد غُنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، ص 281.

مرحلته الفكريّة الأولى؛ إذ كان يدعو هيجل إلى سيطرة الشكل على المضمون[1]. فلم يكن يهتم بالمعاني والدلالات، ولم يكن يُلقِ بالاً إلى المضمون؛ بل جاء اهتمامه منصبًا على المادة اللغوية البانية للأشكال الفنيّة.

لقد تعاملت البنيوية مع الأدب على أنّه بنية مغلقة *Closed Structure*، وبحثت عن خصائص تلك البنية من خلال دراسة أجزائها ومكوّناتها، ثمّ دراسة العلاقات بين أجزاء النَّص ومكوّناته بوصفها كُلاً متكاملاً؛ فالبنيوية -أو "البنائية"-كما يحددها صلاح فضل "تتمثّل في البحث عن العلاقات التي تعطي العناصر المتّحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة"[2]، على أنّ الأجزاء المفردة لا تمثل قيمة خارج إطار هذا التفاعل. أما البحث البنيوي عن الشعريّة في النَّص يتم من خلال دراسة "علاقات الوحدات والبنى الصغيرة بعضها ببعض داخل النَّص في محاولة للوصول إلى تحديد النظام أو البناء الكلي الذي يجعل النَّص موضوع الدراسة أدبًا وهو نظام يفترض الناقد البنيوي مقدمًا أنّه موجود"[3]. فهل كان هذا التوجّه هو ديدن جميع النّقاد البنيويين في تنظيراتهم حول الشعريّة؟ أم أنهم استطاعوا تطوير منطلقات هذه الأطروحة وتوسيع آفاقها وفتح نوافذ جديدة؟

أ-جان كوهن:

لنبدأ حديثنا عن الشعريين البنيويين مع جان كوهن الذي يتميز من وجهة نظرنا بالصرامة العلمية والمنهجية. فكوهن بتحديده أن الشعريّة هي "علم موضوعه الشعر"[4]، أعلن أنّ نظريته تتجه إلى البحث عن القوانين المُمَيّزة التي تُحقق للشعر خصوصيته، دون الالتفات إلى غيره من الأجناس الأدبية، ويتم ذلك من خلال دراسة الجانبين: الصوتي والدلالي، ثمّ الكشف عن الخصائص التي تكون حاضرة في الشعر وغائبة عن النثر.

تتوزع نظريّة كوهن الشعريّة في كتابين هما ثمرة مشروعه النقدي حول "الشعريّة". أما الكتاب الأول (بنية اللغة الشعريّة) فكانت منطلقات كوهن خلاله مبنيّةً على أفكار اللسانيات البنيوية المنبثقة من فلسفة مثالية منغلقة، فحرِص أيضًا على الاستفادة من أفكار الشكلانيين الروس، وقد صرّح بأن "وجهة النظر الشكلية التي تطبّقها البنيوية على اللسان، سنطبّقها نحن من جهتنا على الكلام أي الرسالة نفسها (...)، وسيكون الشكل وحده موضوع بحثنا"[5]. لهذا؛ كانت

---

[1] يُنظر: هلال، محمد غُنيمي: **النقد الأدبي الحديث**، ص 295.

[2] فضل، صلاح: **النظريّة البنائية**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص133.

[3] حمودة، عبد العزيز: المرايا المحدبة، ص 163.

[4] كوهن، جان: **بنية اللغة الشعريّة**، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986، ص9.

[5] السابق، ص28.

دراسته للنصوص الشعريّة دراسة مُحايثة *Immanence* تنطلق من النَّص وحده، وتغضّ الطرف عن أي مؤثراتٍ خارجية؛ لأن المحايثة في نظره هي المبدأ الذي يحول "الشعريّة" إلى دراسة علمية عن طريق استفادتها من علم اللسانيات. وهذا يُوضّح رفض كوهن بأن تُسهم أي حقول معرفية أخرى في تشكيل نظريته حول مفهوم "الشعريّة"؛ فليس باستطاعة التحليل النفسي أو التاريخ أو علم الاجتماع تقديم أي توضيح أو إفادة في مجال الشعريّة.

كان المصطلح الأساسي الذي ارتكز عليه كوهن في نظريّته هو مصطلح "الانزياح"، وهو آلية تقنية يقوم خلالها الشاعر بالخرق المتعمّد لقوانين اللغة المألوفة السائدة؛ أي اللغة النثرية، حتى يُكون للقصيّدة أسلوبها الخاص والفريد المنزاح عن لغة النثر. وقد أضفى كوهن صبغةً جدلية على مفهوم "الانزياح" بواسطة معطيات اللسانيات ومن معطيات التفكير البنيوي أيضًا، فقد استبدلت البنيوية فكرة "استقلالية الانزياحات بعضها عن بعض لتُقيم مكانها جدلية الانزياحات، كلٌ حسب وظيفته ومستواه اللساني من خلال البحث عن الأسس المشتركة بين الأشكال المختلفة التي تُفضي إلى نظريّة مكتملة تتضمن مجمل العمليات التي ينبني عليها الشعر"[1]، وبها يتميّز النثر.

يذكر يوسف إسكندر أنّ كوهن مع استفادته من اللسانيات فإنّه أخفى البعد الفلسفي لنظريّته، ويؤكد أن مفهوم الانزياح الذي يُعد محور نظريّة كوهن "محدد وفق منطق جدلي-هجيلي، هذا الجدل الذي أضفى على النظريّة وحدة علمية وجمالية، حتى ليصح (...) أن ندعوها الشعريّة الجدلية"[2]، فليست الانزياحات وسيلة تقنية أو آلية بقدر ما تحتوي على فلسفة فكرية عميقة.

وفيما يأتي جدول يُحدد العلاقة بين الفكر العلمي لكوهن والفكر الفلسفي الجدلي الهيجيلي كما ذكرها يوسف إسكندر[3]:

---

[1] مردلي، محمد هادي: الرد على منظري الانزياحية الأسلوبية: رؤية نقدية، **مجلة إضاءات نقدية**، ع5، 2012، ص 72.

[2] اسكندر، يوسف: **اتجاهات الشعريّة الحديثة: الأصول والمقولات**، 123.

[3] يُنظر: السابق، ص 128.

جدول رقم(1) توضيح العلاقة بين فلسفة هيجل الجدلية وأسلوبية الانزياح عند جان كوهن.

آليات الشعريّة عند كوهن	المنطق الجدلي عند هيجل
المعيار أو (النثر)	الأطروحة*Thesis*
الانزياح (نفي المعيار)	النقيضة *Antithesis*
إعادة البناء (نفي الانزياح)	التركيبة *Synthesis*

وحتى تتضح العلاقة بين مفهوم الانزياح عند كوهن والفلسفة الجدلية عند هيجل نلاحظ مرحلتين:

- **المرحلة الأولى**: ينكسر فيها مسار اللغة ويتحول عن مساره الطبيعي مُحدِثًا إرباكًا في تراكيب اللغة المألوفة، وهو مسار سالب يُعدّ خرقًا لقوانين اللغة المألوفة.

- **المرحلة الثانية:** تعود تلك اللغة لتنتظم داخل النَّص وتحقق الانسجام والألفة، وهو مسار إيجابي؛ "فالشعر لا يُحطّم اللغة إلا ليُعيد بناءها على مستوى أعلى؛ إذ يعقب النقض الذي تُسببه الصورة البلاغية إعادة بناء من طبيعة أخرى"[1]، ويحدث الانسجام النَّصي.

نستنتج مما سبق أن كوهن كان وفيًا لأفكار اللسانيات البنيوية، مهتمًا بالبحث عن شعريّة النَّصوص من خلال العلاقات اللسانية في النَّص المستندة إلى معيار شكلي، حتى أدرك – في مرحلة لاحقة – أنّ اللسانيات لا تستطيع أن تحقق الشعريّة دائمًا، فهناك عناصر أخرى يجب أنْ يُلتَفت إليها عند دراسة "الشعريّة"، وسنلحظ تحولاً في فكر كوهن من خلال رفضه البقاء رهنًا للسانيات وحدها؛ بل أضاف إلى العنصر اللساني عناصر أخرى.

بالوصول إلى الشطر الثاني من مشروع كوهن حول "الشعريّة"، والذي تبلور في كتابه (الكلام السامي: نظريّة في الشعريّة)[2]، يتبيّن لنا أن ثمّة تغيرًا في مرجعيّاته، فبعد أن كان يرى في اللسانيات سبيلاً وحيدًا لتحديد "الشعريّة"، وكان يؤكد على أنّ اللغة هي المتحكمة في الشعر، وأن الأعمال لا تكتسب شعريّتها إلا بفضل اللغة، عاد مُجدّدًا ليرفض البقاء تحت أسّرها؛ بل حررها مانحًا

[1] كوهن، جان: **بنية اللغة الشعريّة**، ص49.

[2] يوجد لكتب جان كوهن ترجمة أخرى قام بها أحمد درويش. الكتاب الأول تُرجم بعنوان (بناء لغة الشعر)، أمّا الكتاب الثاني فعنوانه (اللغة العليا)، وجاء استخدامنا لترجمات محمد الولي للكتابين تجنّبًا للاستخدام المرتبط للمصطلحات الذي قد ينتج بسبب اختلاف المترجمين. فعلى سبيل المثال مصطلح *Ecart* ترجمه محمد الولي بـ"الانزياح" أما أحمد درويش فترجمه بـ "المجاوزة"؛ لذا وجب علينا التنبيه.

وعي القارئ وحدس المحلل سلطةً في اكتشاف مظاهر الانزياح الذي به تتحقق الشعريّة؛ فاللسانيات بالنسبة إليه علم غير مكتمل، ومن ثمّ "فعلم الشعر لا يستطيع أن ينتظر بلوغ اللسانيات الكمال؛ بل له كامل الحق في أن يثق في حدوس المحلل(...) لأجل تعيين ما تراه أشكالاً منزاحة بالنّظر إليها في علاقتها بالقواعد المطروحة"[1]، فاللغة لا تقول كل شيء، وهناك عناصر غير لغوية لا نستطيع استشعارها إلا بفتح نوافذ جديدة تُطل على أبعادٍ غير لغوية.

لقد استعان كوهن بأفكار الفلسفة الظاهراتيّة[2] من خلال منحه وعي القارئ دورًا في اكتشاف الشعريّة؛ فالشعريّة في فكر كوهن تتضمن وجهيّن متعايشين متزامنين: الانزياح ونفي الانزياح؛ أي تكسير أو تحطيم البنية وإعادة تركيبها مرة أخرى، وحتى تتحقّق الشعريّة يجب أن تكون دلالتها مفقودة أولاً ثم يُعاد العثور عليها من جديد في وعي القارئ[3]، وهذا هو توجّه النظريّات ما بعد البنيوية التي مهّدت لظهور نظريّات القراءة والتلقّي.

من جهة أخرى، خول كوهن للنقد النفسي –الذي كان يرفضه سابقًا –المشاركة في الكشف عن شعريّة النَّص؛ لأنّ "جزءًا من النَّص الشعري يتشكل من اللهجة الفردية التي تنفرش جذورها الكنائية في ذكريات الكاتب الشعورية واللاشعورية"[4]، مستفيدًا من أطروحات شارل مورون *Charles Mauron* (1899-1966) في مجال النقد النفسي، والقائل بفكرة الأسطورة الشخصية[5]، من خلال دراسة الصور الاستعارية في النَّص ثم البحث عن العوامل النفسية للكاتب التي أسهمت في تكوين تلك الصور وتشكيلها.

نستنتج مما سبق أنّ كوهن استند إلى مبادئ اللسانيات في بداية مشواره النقدي، ثم طعّم نظريّته في "الشعريّة" بمعارف متعددة، رافضًا الانغلاق التام والتقوقع حول اللسانيات وحدها، مما أعطى نظريّته بعدًا أعمق. وبالرغم من هذا التعدد المرجعي الذي أضفى على نظريته تكاملاً معرفيا فإنّ نظرية كوهن الشعريّة، في رأينا، لم تحظَ بالقدر الذي تستحقه من الدراسات، وخاصة فيما يتصل بكتابه (الكلام السامي). فمعظم الدراسات تناولت كتاب (بنية اللغة الشعريّة) بالشروحات وأهملت أفكار كوهن التي طرحها في (الكلام السامي)، وهذا ما جعلنا نتساءل هل كان إهمال الدراسات العربية لكتاب (الكلام السامي) بسبب شبكة العلاقات المعقّدة التي يُقيمها بين أطراف القضايا المختلفة في كتابه؟ أم أنّ رونق الدراسات البنيوية والشكلية أخذ

---

[1] كوهن، جان: **الكلام السامي: نظرية في الشعريّة**، ت: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ط1، 2013، ص76.

[2] تهتم الفلسفة الظاهراتية بالبحث عن الكيفية التي تُدرَك فيها الوقائع من خلال وعي الفرد أو القارئ.

[3] يُنظر: كوهن، جان: **الكلام السامي**، ص 173.

[4] السابق، ص87.

[5] تمثّل فكرة الأسطورة الشخصية لشارل مورون مجموعة من الصور الاستعارية المتكررة في أعمال كاتب وتساعد على تحقيق طابع مميز لمجموعة أعمال المبدع وبهذا تتحقق الشعريّة عنده.

بألباب النّقاد العرب وجعلهم يتجنّبون الحديث عن شعريّة تتجاوز حدود اللغة؟ أم أنّ لفعل الترجمة تأثيرًا على تجنبِ الانفتاح على أبعاده رغم ثرائها وغناها المعرفي؟

في تقديرنا، إنّ الأطروحات التي قدّمها كتاب (الكلامي السامي) على تشعّبها تجعل الدراسات البنيوية والشكلية تُعيد النظر في أطروحاتها؛ لأنّ قدرتها على تحديد خصائص مميزة للشعر خاصة وللأدب بشكلٍ عام من خلال اللغة وحدها تبقى قدرة محدودة، يتجاوزها أصحابها بعد مدة من تعاملهم معها، فلا يستطيع الناقد أنّ يبقى متعاطيًا مع اللغة على أنها رموز جامدة ويتجاهل الأبعاد السياقيّة والتداوليّة لها، أو يتغافل عن مؤلفها دائمًا.

يمثل الجدول الآتي ملخصًا لمرجعيّات جان كوهن كما ذكرها مترجم كتابيه محمد الوليّ[1]:

جدول رقم (2) ملخّص مرجعيّات جان كوهن كما ذكرها مترجم كتابيه محمد الوليّ:

كتاب (بنية اللغة الشعريّة)	كتاب (الكلام السامي)
علوم البلاغة	اللسانيات
مقترحات النحو التوليدي	علم المنطق
اللسانيات بأبعادها الصوتية والدلالية	علم الجمال
المناطق المعرفية والتداولية	الفلسفة الظاهرتية والفينومينولوجيا
إشارات نفسية وتاريخية واجتماعية	السيكولوجيا

ب- جيرار جينيت:

تختلف "الشعريّة" البنيوية عند جيرار جينيت عن "شعريّة" كوهن البنيوية؛ فمفهوم "الشعريّة" عند جينيت أخذ أشكالاً كثيرة ولم يستقر على هيئة واحدة نتيجة تغيّر مفهوم الأدب، وتعدد المناهج النقديّة التي استند إليها. كما أنّ أفكاره حول "الشعريّة" تتوزع في مجموعة من النَّصوص النقديّة المهمة؛ نذكر منها: (مدخل إلى جامع النَّص)، (عتبات)، (من الشعريّة إلى البنيوية)، (أطراس). لذلك؛ يُمّثل هذا الناقد محطة تقاطع مع الكثير من النقاد كما يرى عبد

[1] يُنظر: كوهن، جان: **بنية اللغة الشعريّة**، ص 8، و**الكلام السامي: نظرية في الشعريّة**، ص60.

الحق بلعابد؛ إذ جمع في بحوثه "بين ماضي الشعريّات وحاضرها، فهي عنده قديمة قدم ارتباطها بالثقافات البلاغية، ومن جهة أخرى جديدة جدّة ما عرفته من تحولات وتغيرّات باستفادتها من المباحث الهامة لعلوم اللغة واللسانيات، فهاتان الميزتان جعلتا منه بلاغيًا وسيميائيًا في آن"[1]. ولقد نمت "الشعريّة" عند جينيت على ميادين شتى، وكان فهمه للشعريّات موازيًا لتغير توجّهاته النقديّة وتحول مرجعيّاته الثقافيّة من مدة إلى أخرى.

يُعرّف جينيت "الشعريّة" بأنّها السمات الدائمة للفعل الأدبي"[2]؛ أي أنّها الخصائص التي يجب أن يتوفّر عليها النَّص حتى يُحقق تمايزه. وقد اهتم بقضية الأجناس الأدبية من خلال قراءته لأرسطو وأفلاطون مع توجيههما نحو نظريّة للأشكال الأدبية. تصنف هذه الأشكال من خلال مجموعة من الخصائص العامة المشتركة والمتعالية، لذلك؛ فقد أخذت شعريّته طابعًا جمعيًا مشتركًا فكانت تبحث الجوهر الذي يُحقق أدبية أي نوع أدبي، ولم تُشغله قضية نوع النَّص أو مكوّناته الداخلية، وإنما اتجه إلى دراسات النَّص في علاقاته المختلفة بغيره من النَّصوص؛ فالشعريّة لا تتحقق بفضل العناصر اللغوية والصوتية والدلالية والتركيبية، ولا تشكّل العلاقات بين تلك العناصر مفهوم الشعريّة، ولكن "جامع النَّص"؛ أي "مجموع الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة"[3]هو محور الشعريّة الجينيتيّة.

لم يكتف جيرار جينيت خلال مسيرته الشعريّة بالبحث في العلاقات الداخلية بين أجزاء النَّص أو البحث في المكوّنات المفردة التي كانت تُمثل جزءًا هامًا من أفكار البنيوية، وقد ترك مهمة البحث عن خصائص النَّصوص المفردة للنقد الأدبي. وتجاوز هو حدود النَّص المنفرد وجعل شعريته تشمل ما هو منفتح ومُتحرر ومتجاوز لحدود اللغة مع الاحتفاظ بفكرة العلاقات، ولكنّه نقلها من مستوى بنية اللغة إلى مستوى آخر خارج نصي من خلال اقتراح مفهومي "جامع النَّص/ النَّص الجمعي" و "المتعاليات النَّصية"[4] *Hypertextuality*.

يُشير جينيت إلى أنّ الأدب يمكن أن يكون موضوعًا للشعريّة إذا اتّسم بالتجريد وليس بوصفه آنيًا فقط؛ بل بوصفه ممكنًا؛ لأنّ الأدبية خاصيّة غير متحققة ونهائية، لكنها شيءٌ يتجاوز المحايثة، وعلى الأدب أن يكون ذا طبيعة متسامية حتى يدخل في دائرة اهتمامات الشعريّة. ولذلك لم يقدم جينيت نماذج أدبية أو أشكالاً ملموسة، وإنّما وضع مجموعة من الممكنات الأدبية بالاعتماد على معايير محددة وفتح المجال لأجناس محتملة الوجود؛ فالأنماط التي قدّمها تشتمل

---

[1] بلعابد، عبد الحق: **عتبات: جيرار جينيت من النَّص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، عمّان، ط1، 2008، ص25.

[2] جينيت، جيرار: **من النَّص إلى العمل**، ضمن كتاب: **من البنيوية إلى الشعريّة**، ص 64.

[3] جينيت، جيرار: **مدخل إلى جامع النَّص**، ت: عبد الرحمن أيوب، دار المعرفة الأدبية، بغداد، د.ت، ص5.

[4] تعني "المتعاليات النَّصية" مجموعة من العلاقات التي يُقيمها النَّص مع غيره من النَّصوص. لمزيد من التفاصيل حول المتعاليات النَّصيّة يُنظر: بلعابد، عبد الحق: **عتبات: جيرار جنيت من النَّص إلى المناص**، ص 34-36.

على خانات فارغة يمكن باستمرار لأي ممارسة لاحقة أن تجعلها متحققة فعليًا، داخل هذه الشعريّة المنظمة لا تمتلك النَّصوص إلا قيمة التوضيح أو الاستشهاد[1].

هذه المعايير التي قدّمها جينيت ألغت التمايز في ترتيب الأنواع الأدبية، فلم يعد يوجد في ترتيب الأنواع الأدبية "موقفًا أكثر "طبيعية" أو مثالية" من غيره، ولن يتوفر هذا الموقف إلا إذا ألغينا المعايير الاجتماعية نفسها، (...) فجميع الأنواع والأجناس الصغرى والأجناس الكبرى لا تعدو أن تكون طبقات تجريبية، وضعت بناءً على معاينة المعطى التاريخي، وفي أقصى الحالات عن طريق التقدير الاستقرائي"[2].

يبقى أن نُشير إلى أنّ الشعريّة عند جينيت مرّت بأربع مراحل اتخذت معها فكرة العلاقات أشكالاً مختلفة، وهي على النحو الآتي[3]:

- **المرحلة الأولى:** اهتم جينيت فيها بالعلاقات الرمزية بين اللغة والعالم. مستنِدا إلى مرجعيّات أسلوبية، موظِّفًا خلالها البلاغة الحديثة في إعادة اكتشاف نظرية الرموز. لقد قام بالبحث في البلاغة -وبصورة خاصة في نظرية الرموز والعلامات-عن نوع من الإرث في علم الرموز أو على الأقل علم الدلالة والأسلوبية الحديثين.
- **المرحلة الثانية:** اهتم فيها جينيت بالنَّص وعلاقاته الداخلية بالاستناد إلى فلسفة بنيوية تهتم بالعلاقات الجزئية بين أجزاء النَّص وذلك في كتبه (أشكال *Figures*). وفي هذه المرحلة أيضًا اهتم بالبحث عن طرائق الخطابات الداخلية من خلال البحث عن آليات تشكُّل الحكي داخل النَّص، وبهذا يكون مستفيدًا من فلسفة ديدار الجمالية في البحث عن العلاقات بين الأجزاء.
- **المرحلة الثالثة:** تعدّى فيها جينيت حدود النَّص الأدبي ووجه الشعريّة إلى اكتشاف العلاقات بين النَّص والنَّصوص الأخرى من خلال مفهومي (جامع النَّص، والتعالي النَّصيّ) من خلال الاستعانة بحقول "اللسانيات والأسلوبية والسيميولوجيا، وتحليل الخطاب، والمنطق السردي (...) [وهي] المعطيات المُتسامية التي على الشعريّة استخراجها"[4].
- المرحلة الرابعة: انتقل فيها مفهوم "الشعريّة" عنده لدراسة علاقة علم الجمال بالعمل الفني، حيث حاول خلق نظريّة ذاتيّة نسبيّة للجمال من خلال إعادة قراءة علاقة علم الجمال بالعلاقات النَّصيّة، وذلك بمعارضة نظريّة الجمال التي عالجها ديفيد هيوم

---

[1] يُنظر: مونتالي، كرستين: **جيرار جينيت نحو شعريّة منفتحة**، ت: غسان السيد ووائل بركة، دار الرحاب للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2001، ص 23-25.

[2] جينيت، جيرار: **مدخل إلى جامع النَّص**، ص 76.

[3] مونتالي، كرستين: **جيرار جينيت نحو شعريّة منفتحة**، ص 12-13.

[4] السابق، ص 26.

David Hume (1711-1776)التي كانت تستند إلى الحكم الجمالي الذوقيّ، كما قام بمعارضة فلسفة كانط المعتمدة على الذاتيّة المُطلّقة؛ فبدل أن يكتفي بالحكم الذاتي المُطلق حوله إلى الحكم الذاتي النسبي؛ ليُحقق التوازن ويصبغ الفلسفة الجمالية بصبغة علمية؛ لأنّ الحكم النسبي؛ يُمهّد لإمكانية "وجود فضاءات توافقية(...) بحيث يقوم عدد مُعيّن من الأفراد داخلها باستنباط قيم مُشتركة ويطلقون الحكم نفسه"[1]. من ناحية أخرى فليس الجمال هو الذي يحدد طبيعة العلاقات بين أجزاء النَّص، لكنّ العلاقات هي التي تُحدّد الجمال، وتعطيه قيمته الموضوعيّة.

بعد الوقوف على المراحل المختلفة التي تبلور مفهوم الشعريّة عند جينيت من خلالها، يمُكننا أن نُلخص الشعريّة عنده بوصفها "تفكيرًا عامًا للأشكال ووظيفتها، وبالبنيات السردية *Narratives* وعمل الأشكال (الرموز) *Figure* بوصفها رموزًا لفضائية اللغة وبوصفها أيضًا رموزًا للأدب الذي تدل عليه"[2].

إنّ التصور الذي بنى عليه جينيت أفكاره، في كل مرحلة من مراحل نظريّته، لا ينفكّ عن دراسة العلاقات: إذ بدأ بدراسة العلاقات الداخليّة للنص، ثم انتقل إلى دراسة العلاقات اللغوية والجمالية بين النَّصوص المختلفة، وبعدها انتقل في بحثه عن العلاقات الداخلية والخارجية التي تُمكِّن الناقد من إطلاق حُكم جمالي نسبي على النَّص كما كانت فلسفته فلسفة تجريبية تؤمن بضرورة التطبيق قبل بناء النظريّات، حيث استفاد في ذلك من التفكير المثالي الجمالي لكنّه أعطاه عمقًا فلسفيًا جدليًّا.

لقد أثّرت أفكار جيرار جينيت في النقد العربي وبالتحديد في مجالي تحليل الخطاب السردي والروائي أكثر من تأثيرها على التّوجّهات النقديّة التي اشتغلت في "الشعريّة"؛ لذلك كان من العسير علينا إيجاد ناقدٍ عربي يُماثل في آرائه وأفكاره أطروحات جينيت في مجال "الشعريّة"، بالإضافة إلى أنّ التحولات التي شهدتها شعريته وعنايته بالأشكال الأدبية جعلها تتسع لتوازي في أطروحتها أطروحات "نظريّة الأدب" بصفةٍ عامة، وهذا ما لم نجده عند النقاد العرب الذين تعاملنا معهم في مجال الشعريّة.

---

[1] مونتالي، كرستين: **جيرار جينيت نحو شعريّة منفتحة**، ص 162.

[2] السابق، ص20.

ج- رولان بارت: الشعريّة المراوغة:

استطاع رولان بارت أن يصنع لنفسه مسيرةً نقديةً خاصة، وأن يُشكّل محطّة فارقةً في نظريّة النقد؛ فليس من اليسير تحديد منهجيّته[1] من فرط ما شهدت من تطورات سريعة، وبفضل ما حظيت به من تنوع لافت، فكانت له إسهامات في البنيوية والسيميائية ونظريّات القراءة، كما ألّف حول "الشعريّة" *Poetics*، و "التناص" *Intertextuality*، و"موت المؤلف" *The Death of Author*، ووظائف الكتابة، وغيرها من القضايا المختلفة. فلم تعرف أفكاره جمودًا أو استقرارا، ولم يسمح لها بالالتزام بموقفٍ واحد، إنما تعمّد أن تمتاز منهجيّته بالتمرّد والعصيان. ولعل هذا الانعتاق الذي أراده بارت لأفكاره هو ما غيّبه أحيانًا عن الدراسات العربيّة، وخاصة فيما يتّصل بمفهوم "الشعريّة" الذي يُمثّل محور اهتمامنا[2].

لم يَتقيّد مفهوم "الشعريّة" عند بارت بالشعر فقط؛ بل يأتي موازيًا لـ "علم الأدب"[3]، ليشمل بذلك جميع الأجناس والأنواع الأدبية. ويمكننا أن نلمس بوضوح تأثير تحولات بارت وانتقالاته بين المناهج على توليد مفاهيمٍ متعددة لـ."الشعريّة. ولأنّ الاتجاه البنيوي في "علم الأدب" تطور بفضل أعماله وإسهاماته في هذا المجال[4]؛ سينصب تركيزنا على المحددات البنيوية واللسانية التي أثّرت في فهمه للمصطلح، مع عدم تجاهل بقية المؤثّرات، حتى تتضح أفكاره المختلفة حول "علم الأدب" بشكل متّسق.

إنّ السمة الجوهرية التي تُميّز الأدب وتحدد ماهيته بالنسبة إلى بارت لا تنضوي على قدرته في إنتاج المعنى؛ بل تنحصر في قدرته على بناء شكل المعنى بطريقة منطقية، وقابلة لإدراك المتلقي، ويُراعى فيها القواعد اللسانية للرموز؛ فـ "الأدب ليس شيئًا آخر غير تقنية الدلالة، إنّ وجوده كائنٌ في شكله، وليس في المحتوى أو الرسالة *Message* الإيحائية للخطاب: في[طريقة] إنتاجه للمعنى وليس في المعنى المنتج، إنّ الكاتب (...) لا يستطيع أن يُنتج سوى علامات فارغة، تاركًا للآخرين مهمة ملئها، إنّ مهمته هو أن يبني الدلالة تقنيًا "[5]، وينصرف دون أن يُقيّدها بمفهوم واحد.

لقد تبنَّى بارت أفكار نظريّات القراءة، حين ترك باب الدلالة مُشرّعًا أمام المتلقّي، فخواء النَّص من المضامين النهائية يجعله متعدد الدلالات، وقابلاً للتأويل بأشكالٍ متعددة وبمستوياتٍ مختلفة؛ فالنَّص الذي يتشكّل من منظومة الإشارات يبقي المعنى فيه غير مكتمل وقابلاً لإسهامات

---

[1] توزّعت أفكار رولان بارت حول قضايا الأدب المختلفة وحول مفهوم "علم الأدب" على مجموعةٍ كبيرةٍ من كتبه، نذكر منها: (الكتابة في درجة الصفر)، (نقد وحقيقة)، (هسهسة اللغة)؛ لذلك يصعب الإلمام بجميع توجّهاته وأفكاره النقّدية.

[2] معظم الدراسات العربية التي استطعنا الوصول إليها حول أفكار رولان بارت كانت تدور في فلك "التناص" و"موت المؤلف" وآراء متنوعة حول "علم النَّص"، لكن دراسة "الشعريّة" بمفهومها الواسع والمقترن بـ "علم الأدب"، من وجهة نظرنا، لم تأخذ حقها من الدراسات العربية بعد.

[3] يُنظر: بارت، رولان: **هسهسة اللغة**، ت: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999.

[4] تودوروف، خريستو: نقد مفهوم علم الأدب عند رولان بارت، ت: حسين جمعة، **مجلة نوافذ**، النادي الأدبي بجدة، ع12، 2000، ص78.

[5] بارت، رولان: **الكتابة في درجة الصفر**، ت: محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.

القارئ، ومن ثمَّ كلما وجد القارئ فرصًا أكثر لتأويل النَّص كانت لذة القراءة أعظم، وكانت قيمة النَّص الأدبية أعلى.

أفاد بارت من اللسانيات التوليدية في فهمه لطريقة بناء الجمل داخل النَّص الأدبي وتحقيق صورته المميزة؛ فالأدب في رأيه يتكون من مجموعة من الجمل الإشاريّة التي اشتقت من اللغة العامة، وتعرّضت لمجموعة تحولات منهجية منضبطة، ولّدت لنفسها منطقًا خاصًا من العلاقات بين الرموز الدالة؛ أي أنّها اتّبعت مجموعة من قواعد البناء؛ لتصل إلى شكلٍ يمكن أن يُسمى أدبًا، ويكون منطقيًا من وجهة نظر القارئ، فـ"الأدبية في الأدب ليست إلا نسقًا إشاريًّا ثانويًا، ينمو على قاعدة اللغة الطبيعية ويخضع لإمرتها"[1]، وبهذا تكون العملية الإبداعية إعادة تركيب وإنتاج لرموز اللغة العامة.

وفي تصورٍ آخر، يرى بارت أنّ "علم الأدب" هو علمٌ للخطاب الأدبي، ويتأسس هذا العلم على دعامتين رئيسيتين، الدعامة الأولى: تحتوي على الإشارات الدُنيا للجملة، وتتمثل في كل سمات اللغة عمومًا، والدعامة الثانية: فتشتمل على الإشارات العُليا للجملة، وعلى نوع الخطاب المراد توجيهه؛ إذ تقوم وحدات الخطاب المختلفة بالاندماج، وتتشكّل في مستويات مختلفة تُحدد طبيعة البنية وخصوصيتها، فينتج لنا بنية قصصية، أو رسالة شعريّة، أو غيرها من أنواع البنى الأدبية المختلفة[2].

نتج عن فهم بارت للأدب بوصفه نظامًا إشاريًا مفرّغًا من معانيه تولّد مقولة "موت المؤلف"، فلا يُمكن "لعلم الأدب" بأي حالٍ من الأحوال أن ينسب العمل إلى شخص حقيقي؛ لأنّ الكاتب في رأي بارت لا يعدو كونه منطلقًا لتحليل النظام الرمزي للغة، فهو الذي يُحول الرموز اللغوية إلى صيغتها الكتابية، وعند الانتهاء من فعل الكتابة يموت المؤلف، ولا يبقى له أي دور في تحديد معاني ودلالات النَّص، وبهذا لا يُمكن أن يُنسب العمل الأدبي إلا إلى أسطورة[3]، فلم يعد له مرسلٌ حقيقي يسند إليه.

من وجهة نظرنا، لا ينفصل فهم بارت لـ"علم الأدب" بهذا المنطق عن توجّهاته الفلسفية؛ إذ تركت أفكار سارتر وهايدجر حول الحقيقة والوجود والعدم أثرًا عميقًا في أفكاره ومعتقداته النقديّة؛ فالوجودية التي تؤمن "بحريّة الفرد الإنساني في التغيير المستمر والهرب من قبضة الماضي أو من أي تشديد نهائي يفرضه الآخرون"[4]، جعلته يؤمن بأنّ جوهر الأدب كامن في وجوده

---

[1] تودوروف، خريستو: نقد مفهوم الأدب عند رولان بارت، ص93.

[2] يُنظر: بارت، رولان: **نقد وحقيقة**، ص 96-97.

[3] ينظر: بارت، رولان: **همسهسة اللغة**، ص17، وبارت، رولان: **نقد وحقيقة** ص 96.

[4] ستروك، جون: **البنيوية وما بعدها**، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 206، فبراير 1996، ص 66.

الشكلي، وفي قدرته على الانبناء وفق آلية قابلة للفهم، حتى وإن كان ذلك الوجود مفرّغًا من المفاهيم؛ لأنّ هدف الأدب -وفق بارت-أن يكون جسدًا بلا معنى[1].

إنّ هذا التوجّه الفلسفي الرافض للثبات الذي انتهجه بارت في تحديده لماهية "علم الأدب" هو ما جعل خريستو تودوروف[2] *Khristo Todorov* يستنكر مقولات بارت حول "علم الأدب"، ويؤكّد على تضارب أفكاره، ووقوعه في التّناقضات؛ فبارت الذي يسعى إلى تحديد ملامح لـ"علم أدب" يتجرَّد من الأيديولوجيا ويتقيّد بمبادئ علمية صارمة، ولا يعتمد على ذوق القارئ وتوجّهاته، كان خاضعًا لهيمنة الأيديولوجية؛ فقد انعكست أفكار سارتر وهايدجر القائلة بانعدام الجوهر وانتفاء الحقيقة على أفكار بارت في تحديده للمفهوم الأدب، وبهذا يكون التصور البنيوي الذي حدد به بارت مفهوم "علم الأدب" تجليًا من تجليات البرجوازية[3].

ثمّة تقاطعٌ كبير بين فهم رولان بارت لـ"الشعريّة" وفهم جيرار جينيت لها؛ إذ يحاول كلٌ منهما التأسيس لمقولاتٍ جديدة تتحدد من خلالها طبيعة الشروط المتحكمة في عملية الإنتاج الأدبي بصورة تقرّب "الشعريّة" من نظريّة الأدب. لكنّ الفارق بينهما أنّ أفكار جينيت اقتصرت على الأشكال والأجناس الأدبية مكتفيًا بمادتها اللّغوية، وملتزمًا بتوجيهات المنهج البنيوي الذي يعتني باللغة، أما بارت فقد خرج من دائرة المكوِّنات اللغوية، وأخذ بشروط الإنتاج الأدبي إلى أبعاد ميتافيزيقية، جرّدت الأدب من جوهره المادي اللغوي، ومنحته بُعدًا أسطوريًا. وهذا الاختلاف يجعلنا نلاحظ أثر المرجعيّات على تحديد المفاهيم؛ فقد سعى كل من جينيت وبارت إلى تأسيس نظريّة أدبية لا تستثني أي جنس أو نوع، ولكن مع هذا سلك كلٌ منهما مسلكًا مختلفًا حتّمته عليه طبيعة المرجعيّة الثقافيّة.

لعل معرفتنا بمرجعيّة بارت الوجوديّة من شأنها أن تكشف لنا سر اللغز الغامض وراء لعبة التحولات المستمرة التي شهدتها نظريّاته وأفكاره، فقد احتلت أفكار هايدجر وسارتر جانبًا كبيرًا من منطقه في التعامل مع قضايا الأدب والنقد، وهذا ما يجعلنا نستنتج أن رولان بارت ناقدٌ ما بعد حداثي، لا يؤمن بوجود حقيقة ثابتة أو يقين نهائي.

وقبل المضيّ في رحلة المرجعيّات وارتحال "الشعريّة" مع نُقّاد أخرين وَجَبَ علينا أن نُشير إلى أنّ الأفكار التي حملتها السطور السابقة لا تتضمن جميع أطروحات بارت بالتأكيد؛ لاتساعها وتنوعها. ولكنّنا قدّمنا منها القدر الذي نظنّه كافيًا لتوضيح طبيعة مرجعيّته الثقافيّة في التعامل مع "الشعريّة".

---

[1] يُنظر: بارت، رولان: **نقد وحقيقية**، ص92.

[2] تضمنت دراسة خريستو تودوروف نقضًا للآلية البنيوية التي حدد رولان بارت من خلالها مفهوم "علم الأدب" مبينًا خطأ النقاد البنيويين في توظيف مفاهيم دي سوسير حول الدال والمدلول، نتيجة وقوعهم تحت سيطرة الفلسفة الوجودية.

[3] يُنظر: خريستو تودوروف، نقد مفهوم الأدب عند رولان بارت، ص88، وص117.

د-تزفيتان تودوروف:

يُعد تزفيتان تودوروف أحد النقاد الذين أسهموا في مجال الشعريّة من خلال الشروح والتفسيرات التي قدمها حول هذا المصطلح، ولذلك فإنّ جهوده كانت من وجهة نظرنا، أقرب إلى الشرح والتحليل والتفسير، منها إلى تأسيس أفكارٍ نظريّة جديدة، أو استحداث مصطلحاتٍ نقديّة كما لاحظنا عند جاكوبسون، وكوهن، وجينيت، وبارت؛ فقد قدّم شروحاتٍ لمفاهيم الشعريّة عند بعض النقاد أمثال جاكوبسون في كتابه (نظريات في الرمز)، وميخائيل باختين في كتاب (ميخائيل باختين: المبدأ الحواري) كما سيأتي لاحقًا.

يُمهّد تودوروف لأفكاره حول "الشعريّة" من خلال عرضه لثلاثة مفاهيم مختلفة يشملها مصطلح "الشعريّة": فهو يُشير من ناحية إلى الدراسة المحايثة للأدب، ومن ناحية أخرى يشمل أسلوب المؤلف وخياراته في التأليف، ومن ناحية ثالثة يُحيل إلى مجموع المعايير أو القواعد التأسيسيّة التي تُحددها المدارس الأدبيّة[1].

يُشير تودوروف إلى أنّ الشعريّة تتحكم بقوانين العمل الأدبي وتجرّدها من كل ارتباط بسياقات أخرى؛ "فالشعريّة" إذن، مقاربة للأدب "مجرّدة" و "باطنية" في الآن نفسه"[2]. هذا من جهة، ومن جهة أخرى يمنح الشعريّة بُعدًا نقديًا فهي بالنسبة إليه آلية تكشف عن قوانين العمل الأدبي؛ أي أن "الشعريّة" آلية تحليل وتأويل، وهذا ما جعله يوازي بين مفهوم "الشعريّة" والتحليل البنيوي للأدب، بوصفهما وجهين لعملة واحدة. ويشير إلى ذلك بقوله: "إنّ التحليل البنيوي للأدب، إذا ما فُهم بطريقةٍ مشابهة ليس ظاهرة جديدة تمامًا، إذ [إن] له تقليدًا طويلاً جدًا تحت اسم "فن" الشعر *Poetics* الذي استوعب أدوات أدبية كثيرة يستخدمها الباحثون اليوم"[3]؛ وبهذا يكون مفهوم الشعريّة-وفق تودوروف-آلية لتحليل الأدب بنيويًّا.

يبدو جليًا تأثّر تودوروف بأفكار جينيت، فقد حاول أن يُعطي "للشعريّة" صبغة علمية، من خلال ربطها بآليات التحليل البنيوي للخطاب الأدبي؛ فيرى أن "كل شعريّة هي شعريّة بنيوية. لا فقط هذه أو تلك في تنويعها، مادام موضوع الشعريّة ليس مجموع الوقائع الاختيارية (الأعمال الأدبية)؛ بل بنية مجرّدة (هي الأدب)"[4]، بالإضافة إلى ذلك الأعمال الأدبية ليست إلا تجليًا من تجليات الخطاب الأدبي الممكنة؛ و"لذلك فإن هذا العلم [علم الأدب] لا يُعنى بالأدب الحقيقي بل بالأدب الممكن"[5].

---

[1] يُنظر: تودوروف، تزفيتان: الشعريّة، ت: محمد مساعي، **مجلة نوافذ**، النادي الأدبي بجدة، ع 13، سبتمبر 2000، ص174.

[2] تودوروف، تزفيتان: **الشعريّة**، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص23.

[3] تودوروف، تزفيتان: مدخل إلى نظرية الأدب: البنيوية والأدب، ت: عبد النبي اصطيف، **مجلة الآداب الأجنبية**، سوريا، ع40، 1984، ص105.

[4] تودوروف، تزفيتان: **الشعريّة**، 1990، ص24.

[5] السابق، ص23.

المبحث الثاني

الشعريّة في المناهج السوسيو نصية

يمكننا القول إن انتماء "الشعريّة" للمناهج النَّصية[1] بالدرجة الأولى واضحٌ وجلي ولا يستوجب الشك في أي مستوياته. والمُلاحظ أيضًا أنّ المادة الأولية التي تهم الشعريّة في كافة المناهج كانت اللغة المُشكِّلة للأدب، وبعدها يأتي النّظر في منهجية تفاعل تلك المادة مع الأنساق الخارجية، من خلال الانفتاح على الحقول المعرفية المتاخِمة لحدود الأدب (التاريخ، علم الاجتماع، علم النفس...)، وفق الآلية التي تقتضيها نظرة الناقد إلى المادة الأدبيّة، ووفق الحمولات الثقافيّة التي يأتي مشبّعًا بها قبل إقدامه على دراسة الأدب وتفحصه. ولكن، هل بالإمكان أن تَخلِق "الشعريّة" مرجعيّات لها داخل المناهج السياقيّة؟

إذا افترضنا جدلاً أنّ أيّ منهج أو نظريّة من نظريّات الأدب أو النقد (نصيّة أو سياقيّة) يمكنها أن تبحث في خصائص الأدب الجوهرية، وتزعم أنّ مفهوم "الشعريّة" متأصلٌ في مفاهيمها وقارٌ ضمن ترسانتها الاصطلاحية. ولكن هذا الزعم لا يتحقق إلا عند تحقيق ذلك المنهج أو النظريّة لشرط الشكلانيين الروس، الذين يرون "أنّ مناهج كثيرة يمكنها أن تجد لها مكانًا في إطار هذا العلم [أي علم الأدب]، بشرط أن يتركز الاهتمام على جوهر المادة المدروسة"[2]، فإذا نجحت تلك المناهج أو النظريّات في إثبات أنّ توجّهاتها الفلسفية تنطلق من داخل الأدب أولاً تكون قد كسبت الرهان، ولا يضُرّها الانتقال إلى أي حقولٍ معرفية أخرى بعد ذلك.

لاختبار صحة هذه الفرضية سنقوم بمساءَلة بعض المناهج السياقية من خلال البحث في مرجعيّاتها، وذلك لتحديد مدى وعيها أو عدم وعيها بأهمية البحث عن قوانين للأدب من داخله بوصفه كيانًا مستقلاً في وظيفته الجمالية ومادته الأولى هي اللغة، وفق الشرط الذي أشار إليه رولات بارت في كتابه (نقد وحقيقة)؛ فالشعريّة عنده تتحقق كعلم للأدب عندما تُولي عنايتها باللغة بشكلٍ رئيسي؛ لذلك "انطلاقًا من اللحظة التي نريد أن نقبل فيها أنّ العمل إنما من صُنع الكتابة (ونستنتج نتائج) فإنّ علمًا للأدب يُصبح ممكنًا، (...) ولا يمكن لهذا العلم أن يكون علمًا للمضامين (...)، ولكنّه يمكن أن يكون علمًا لشروط المضمون، أي للأشكال، (...) [و]سيكون نموذج هذا العلم لسانيًا"[3]. ومن ثمَّ نستدل على أحقيّة أو شرعيّة المناهج السياقيّة في تبنّي المصطلح، أو نبعدها عن دائرة البحث في المرجعيّات الثقافيّة لمصطلح "الشعريّة" حتى لا ندخل في فوضى وعشوائية، وننضم بذلك إلى الفريق الذي حمّل الشعريّة ما لا تحتمل.

---

[1] أي: الشكلانية، والبنيوية.

[2] تودوروف، تزفيتان: **نظرية المنهج الشكلي**، ص 31.

[3] بارت، رولان: **نقد وحقيقة**، ص 91-92.

إنّ مفهوم الشعريّة الذي سنحتكم إليه في هذه المُساءلة يتضمن كلاً من "الشعريّة" *poetics* بمعناها الواسع الذي يشمل الخصائص المائزة للأجناس الأدبية كلها، كما يهتم أيضًا بمفهوم "الشعريّة" بوصفها علمًا للشعر. ولقد اخترنا هذين المفهومين حتى لا نكون مجحفين بحق المناهج النقدية التي سنتناولها، وقد اخترنا لهذا البحث المناهج السوسيو نصية، التي تجمع في فضائها ما هو نصي وما هو اجتماعي.

يجدر بنا أن نشير أيضًا إلى أن سعينا إلى البحث عن مرجعيّات ثقافية لمصطلح "الشعريّة" في المناهج السياقية لا يُعدُ أبدًا محاولة لإرغام تلك المناهج على فهم "الشعريّة"، أو استنطاقها رغمًا عنها، ولا هي محاولة لتأصيل المفهوم والبحث له عن جذور وهمية في مرجعيّات تلك المناهج، غير أنّها محاولة لتلمّس مدى وعي بعض تلك المناهج بإشكاليات "الشعريّة". التي من الممكن أن تكون قد فطنت إليها ولكنها غُيبت في ظل الانشغال بمقولات أخرى كانت مستحوذةً على أفكارها أكثر من "الشعريّة".

تعددت المناهج السوسيولوجية *Sociological* في نظريّة الأدب، وجاءت في مجملها مبنيّة على الأفكار الماركسية المادية التي تهتم بالواقع الاجتماعي والاقتصادي وأثرهما على الفكر والأدب. ومن الملاحظ أيضًا أنّ الشكّل الأدبي الذي كان محور دراستها هو الرواية بوصفها الشكل الأكثر قدرة على التعبير عن الواقع الاجتماعي؛ ولذلك أحالت كل مكونات الرواية إلى الأسباب الاجتماعية وتحولاتها، وارتأت أنّ "الأديبَ مُقيَّدٌ بمستوى لغوي معين يحدده الواقع الاجتماعي والاقتصادي والثقافي للمرحلة التي يعيش فيها، والأديب بلا شك يستخدم اللغة المألوفة (...) بطريقة خاصة (...)، والتي تعد نتاجًا لواقع ثقافي طبقي سياسي اقتصادي ينتمي إليه الأديب"[1]. ولأنّنا لسنا بصدد البحث في أفكار تلك المناهج أو تتبع تاريخ تطورها وأنّ ما يهمنا هو البحث عن إمكانية أو عدم إمكانية وجود مرجعيّات للشعريّة فيها، فإنّنا لن نتوسّع في طرح أفكارها، وإنّما سنتخيّر بعض النماذج النقديّة ونبحث فيها عن مرجعيّات للشعريّة.

أ-جورج لوكاتش:

إذا بدأنا مع جورج لوكاتش *Georg Lukacs* (1885-1971) سنجده ينطلق من فلسفة مادية ماركسية بشكلٍ رئيس؛ ويفهم لوكاتش الرواية على أنّها الشكل الأكثر تعبيرًا عن الصراعات الأيديولوجية للطبقات الاجتماعية، ولقد اهتم بالحديث عن وظيفة الرواية ومضمونها، ولم تكن ماهية الشكّل الأدبي، أو الخصائص التي تنهض عليها الرواية هي ما يُشغل تفكيره غير أنّه نظر إليها

[1] عزيز ماضي، شكري: **في نظريّة الأدب**، ص75.

من حيث كونها "الشكّل الذي يُعبّر عن المجتمع البرجوازي"[1]. وفي هذا السياق يبين حميد لحمداني أنّ جورج لوكاتش في ظل انشغاله بالبحث عن أثر التناقضات على الأدب لم يكن يهتم بالشكل الروائي، ولم "يفصل بين مضمون العمل الروائي وشكله، فالتناقضات هي التي تحدد موضوع الرواية وشكلها"[2]. وبهذا يكون البحث عن أدبية الأدب في فكر لوكاتش نوعًا من التكلف وسنبقى نُنقب عنده على مفهومٍ غير متوفّر؛ بل بعيدٌ كل البعد عن وجهات اهتمام "الشعريّة"، وأيّ حديث عن شعريّة في فكر لوكاتش، من وجهة نظرنا، سيكون إسقاطات غير مبررة، فلوكاتش اعتمد في دراسته للرواية على المضامين الاجتماعية، وبحث عن صراع الطبقات وأثرها على الأدب، ولم يكن يُعنى بالمكونات اللّغوية أو اللّسانية.

ب-لوسيان جولدمان:

بالانتقال إلى نموذج آخر من نماذج النقد السوسيولوجي وهو لوسيان جولدمان *Lucien Goldmann* (1913-1970)، الذي تأثّر بأفكار جورج لوكاتش، وأعاد تكوينها، نجد أنّه وبالرغم من كون منطلقاته سوسيولجية في بدايتها فإنه اتّجه إلى الفصل – إلى حد ما – بين الوظيفة الجمالية والوظيفة الاجتماعية للأدب من خلال مفهوم البنيوية التكوينية[3]، ولهذا فـ "الشكل الخيالي للعمل الروائي أي بناؤه الجمالي يتميز باستقلال نسبي عن بناء العلاقات الاجتماعية وشكلها. لذلك، فالنَّص الروائي لا يُطابق الواقع، ولكن فقط يمكن أن يُماثل بنية أحد التصورات الموجودة في العالم عن الواقع الثقافي والفكري"[4]. بمعنى أنّ الكيان الأدبي كيانٌ قائم بذاته يمكن دراسة المؤثرات الاجتماعية فيه من خلال لغته، وبما أنّ الاهتمام باللغة كعلم قائم بذاته كان من شروط البحث عن مرجعيّات الشعريّة في المناهج، فإنّ حديثًا عن "الشعريّة" في أفكار جولدمان ممكن التحقق، وذلك من خلال قدرة النَّص على تحقيق بنية نصية متماسكة تُعبّر عن بنية الوعي الجمعي أو رؤيا العالم المتمثّلة في أذهان الطبقة التي يُنتجها.

وحتى نبرهن على إمكانية البحث عن مرجعيّات "للشعريّة" تستمد أفكارها من أطروحة لوسيان جولدمان ننتقل إلى النقد العربي لنجد أنّ كمال أبو ديب استفاد من مفهوم "رؤية العالم" في تقديمه لنظريّة شعريّة رؤيوية نتطلق من مفهوم "رؤيا العالم"، وتحقق (الفجوة: مسافة التوتر)؛ فالنَّص إنّما يُحقق شعريّته بتمثله لتصور رؤيوي ثوري أو مناهض للواقع المألوف. هذا الموقف الرافض لا يتحقق فقط بفضل الرؤية بل تسهم اللغة في خلق فعل ثوري؛

---

[1] لوكاتش، جورج: **نظرية الرواية**، ت: نزيه الشوفي، دمشق، ط1، 1987، ص15.

[2] لحمداني، حميد: **النَّص الروائي والإيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النَّص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990، ص65.

[3] تطلق بعض الكُتب على أفكار جولدمان مُسمى الماركسية البنيوية لُتدلّل على ازدواجية منطلقاته، كما أنها اشتُهرت لدى المشارقة باسم البنيوية التوليدية.

[4] لحمداني، حميد: **النَّص الروائي والإيديولوجيا**، ص 67.

فالعلاقة بينهما جدلية وتبادلية، فلا تتحقق شعريّة النَّصوص من خلال المواقف الفكريّة وحسب؛ بل على تلك المواقف أن تفجّر طاقة اللغة وتثورها لتُعبّر عن الموقف الثوري بصورة جديدة.

كذلك تبنّت يمنى العيد فكرة مشابهة من خلال مفهوم "زاوية الرؤية" فكل نص يجب أن يحتوي "زاوية رؤية" حتى يُحقق كيانه، وهذه الزاوية تتحقق في النَّص بفضل مجموعة من العناصر البنيويّة التي يُشترط أن يتوفّر عليها النَّص، وسنقوم لاحقًا بتفصيل هذا المفهوم عند كل من يمنى العيد وكمال أبو ديب.

ج-ميخائيل باختين:

يختلف باختين عن النقاد السوسيولوجيين فقد بدأ مشروعه النقدي مع أفكار الشكليّة الروسية، -التي بدت في مراحلها الأولى معادية للفهم الاجتماعي للأدب ومنصبة على تقنيّات الكتابة –ثم انتقل إلى حقولٍ معرفية أخرى ووجه اهتمامه نحو وجهة اجتماعية؛ لهذا تتخذ "الشعريّة" عند ميخائيل باختين وجهًا جديدًا من خلال تجاوزها حدود الفهم الضيّق للغة، وحدود النَّص المُنغلق على ذاته أيضًا، وتنتقل لتشمل النَّص في حركته الدائمة وتفاعله مع تاريخ تكون الملفوظات، لذلك فشعريّة باختين هي شعريّة "الخطاب" *Discourse*. وبالرغم من كون باختين أحد المنظرين الأوائل لمدرسة الشكلانيين الروس فإنّه تجاوز البعد اللساني الذي يهتم باللغة. ولهذا كانت "الشعريّة التي تُحقق أدبية الأدب"[1] هي المقابل العربي للمصطلح الفرنسي *Du langage* (عبر لساني/ عبر لغوي) كما جاء في كتاب (تحليل الخطاب الروائي) الذي ترجمه محمد برّادة.

إنّ اهتمام باختين بالجانب الرمزي للّغة مع إدراكه أهميّة الالتفات إلى بعدها الاجتماعي، هو ما دفعه إلى التفكير في علم جديد هو "علم عبر اللسان"[2]، في محاولة منه لتأسيس شعريّة اجتماعية تنطلق من معطيات اللغة، ولا تعزلها في الوقت نفسه عن محيطها الاجتماعي الذي أسهم في تكوينها، وإنّما تضفي صبغة تحاورية بين النَّص وسياقه الاجتماعي الذي أنتجه؛ وبهذا انتقلت الشعريّة من النَّص إلى الخطاب على يد باختين.

امتدادًا لما سبق نجد توضيحًا لفكرة شعريّة الخطاب لدى باختين بشكلٍ أوفى في كتاب (سرديات المنفى) لمحمد الشحّات؛ الذي يرى أنّ الشعريّة تتخذ طابعًا منفتحًا يمتد إلى مسافات شاسعة تتجاوز النَّص وتتعداه إلى ما وراءه؛ "وبذلك تُصبح الأدبية خاصية نوعية في الأدب من

[1] يُنظر: باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**، ص27.

[2] تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين المبدأ الحواري**، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996، ص101.

حيث هو "خطاب" *Discourse* منفتح الحدود والآفاق، أو "تلفّظ" يحتوي "آخرين" قارّين بداخله دائمًا، ويحتفي بالمعيش الاجتماعي قدر احتفائه بالنَّصيّ واللغوي"[1]، مكونًا علاقة تمازج وتماسك بين النَّص وما يُخبّئه من أصوات اجتماعية وتاريخية أسهمت في تكوينه. ومن هنا، سنلحظ أنّ باختين يؤكد على أنّ إهمال كينونة الأدب أو إهمال كينونة الحياة يحجب القدرة على دراسة الأدب؛ فموضوع الشعريّة عنده يقع بين التّلفّظ البشري من ناحية، وسياق التّلفّظ التاريخي والاجتماعي من ناحية أخرى، وعملية الكشف عن أدبيّة النَّصوص تقتضي العناية بهذين السياقين.

بالنظر إلى أفكار باختين في محاولته تأسيس شعريّة خطاب اجتماعية سنلحظ أنّه لا يُنكر القيمة الجمالية الخالصة التي تتحقق بشكلٍ تام داخل العمل الفني، من خلال المكونات اللغوية؛ إذ تتحدد بأنّها شكلٌ من أشكال الاتصال الجمالي، غير أن "هذا الشكل الخاص للاتصال ليس منعزلاً بالطبع، فهو يُشارك في فيض الحياة الاجتماعية، ويعكس البنية التحتية الاقتصادية العامة، ويدخل مع الأشكال الأخرى للاتصال في عملية تفاعل وتبادل للقوى. ومهمتنا هي فهم شكل العبارة الشعريّة كشكل اتصالي جمالي خاص يتحقق في المادة اللغوية"[2] المجسّدة للأبعاد الاجتماعية.

إنّ الفهم الجديد الذي قدّمه باختين في شعريّته من خلال دراسته للغة وعلاقتها بالمجتمع الذي أنتجها جعلها لا تتوقف عند حدود دراسة الشعر، وإنّما نزعت نحو السرد من خلال الأفكار التي قدّمها في كتابه (قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي) المتصلة "بالحوارية" و"التناص" و"الكرونوتوب". كل هذه المفاهيم جعلته يقترح نظريّة "نثريّة" مقابل النظريّة الشعريّة، يتمحور اهتمامها حول جوهر الرواية وتحاول الكشف عن أدبيّتها، فالسرد عند باختين سرد ذو طبيعة شعريّة[3].

تعدّدت مرجعيّات باختين الثقافيّة تعددا ملحوظًا، فنراه ينهل من حقول معرفية شتى في رؤيته لـ "الشعريّة" وللأدب بشكلٍ عام، فاهتمامه باللغة وما تحتويه من طاقة ديناميكية متحوّلة، وانطلاقه من منهج قائم في بداياته على الفلسفة المثالية لم يمنعاه من الاستفادة من الفلسفات الأخرى، ولهذا رَفَضَ فكرة تأطير الأدب باللغة فحسب، واستعان بالفلسفة الماركسيّة التي تؤمن بأنّ وعيّ الإنسان الفكريّ من نتاج وجوده الاجتماعي الفعلي، ويؤكد على كون "الشعريّات الحقيقيّة للنوع يمكن أن تكون فقط في علم الاجتماع"[4]. ولا يمكنها أن تتكون خارج

---

[1] الشَّحات، محمد: **سرديات المنفى: الرواية العربية بعد عام 1967**، دار أزمنة للدراسات والنشر، عمّان، ط1، 2006، ص43.

[2] باختين، ميخائيل: **القول في الحياة والقول في الشعر**، ت: أمينة رشيد وسيد البحراوي، **مجلة الآداب**، بيروت، ع يوليو-أغسطس، 1988، ص 39. نقلاً عن: البحراوي، سيد: **علم اجتماع الأدب**، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، 1992، ص48.

[3] يُنظر: جبّارة، محمد جاسم: **مسائل الشعريّة في النقد العربي** ص58.

[4] تودوروف، تزفيتان: **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ص154.

السياقات الاجتماعية، شريطة أن تكون اللغة هي نقطة البدء، وبهذا استطاع أن يتحرر من قيود المرجعيّة الأُحاديّة. وتتلخص مرجعيّات باختين في وجهتين ذكرهما محمد برّادة على النحو الآتي:

- أولاً: مرجعيّة عبر لسانية – تداولية (لا ترفض الألسنية) ترتكز على تصور فلسفي غيري، كما يتبنى التحليل التاريخي للمجتمع منطلقًا من أصل لغوي.
- ثانيًا: مرجعيّة نقديّة، سيميائيّة " تساءل النَّص الروائي من منظور تشريح العلائق الداخلية والخارجية، وفي أفق تحليل سُوسيولوجي لأشكال التعبير الأيديولوجي"[1].

وبهذا يكون باختين متفوقًا على مرجعيّاته، ومتعاليا على حدودها الضيّقة، فقد استطاع أن يستفيد من عطاءاتها، ومع ذلك لم يكتف بأخذها كمسلمات لا يمكن تخطّيها، فطوَّر في فلسفاتها بما يُكسبه روح الفرادة، ودليل ذلك أنّه استفاد من أفكار الفلسفة الماركسية وأعطاها منظورًا جديدًا؛ فبدل أن يكون الوعي انعكاسًا آليًا للواقع المادي، أصبح صناعة لواقع جديد، بعبارة أخرى أعطى العلاقة بين المعطى الواقعي والوعي طابعهما الجدلي من جهة كونهما حوارًا لا انعكاسًا آليًا غير واعٍ[2].

من خلال ما تقدم نُدرك أنّ المرجعيّات الثقافيّة لميخائيل باختين في رؤيته لمصطلح "الشعريّة" كانت دليلاً ومرشدًا، ولم تُمثل بالنسبة إليه سطوة أو سيطرة مُطّلقة، لا يستطيع الإفلات منها أو الحياد عنها؛ بل على العكس من ذلك، استطاع أن يوجّه بوصلتها نحو رؤيته الفكرية مستفيدًا من أفكار اللسانيات ومستعينًا بأطروحات المدرسة الشكلية، بالإضافة إلى الاستناد إلى فلسفة ماركسية مُطوّرة. وهذا ينبّهنا إلى أنَّ تعدد المرجعيّات ليس دائمًا تخبطًا منهجيًا؛ فباختين يُعد مثالا على الناقد متعدد المرجعيّات، الذي استطاع بحذقٍ وسِعَةِ بصيرة أن يستلهم رؤيةَ متماسكةً، أحاطت بأُطروحات تلك المرجعيّات ومزجها بوعيٍ ملموس. لذلك فمنهجه لا يميل إلى المناهج النَّصيّة المُطْلقة ولا إلى السياقية المُطْلَقة، إنّما جعل نفسه في منطقة متوسطة بينهما؛ لذلك جاءت شعريّته شعريّة تفاعلية ونامية تتطور بتطور الخطابات الاجتماعية وتحافظ على الخصوصية اللغوية للنص، غير أنّها تفتح آفاقها على البعد الاجتماعي.

إنّ مرجعيّات باختين المزدوجة حول الشعريّة، وربطه للسياق اللغوي بالسياق الاجتماعي، يجعلنا نستحضر تعريف صلاح فضل للشعريّة، فقد حرَّرها هو أيضًا من الانحسار في أنفاق الشكلانيّة، فنراه يرفض تقييد مفهوم علم الأدب أو "الشعريّة" بأطر بنيويّة/ شكليّة صارمة، تتعامل مع النَّصوص معاملة علمية جافة؛ ولهذا قرر أنّ "علم الأدب" يعتمد على وقائع لغوية ذات خصائص اجتماعية في نفس الوقت، مستلهمًا تعريفه من أفكار باختين. وسيأتي

---

[1] باختين، ميخائيل: **الخطاب الروائي**، ص 14-15.

[2] يُنظر: إسكندر، يوسف: **اتجاهات الشعريّة الحديثة**، ص168.

الحديث بشكلٍ مفصّل عن مرجعيّات صلاح فضل في تعامله مع مصطلح "الشعريّة" في الفصل الثالث من هذا البحث.

د-بيير زيما:

امتدادًا لأطروحة ميخائيل باختين السوسيونصيّة قدّم بيير زيما *Pierre V.Zima* (1964-) أفكاره حول سوسيولوجيا النَّص الأدبي، التي اهتمّت بالجانب الألسني للأدب، ولم تُغفل في الوقت نفسه أدواره الاجتماعية، مُنكرًا على النّقّد السوسيولوجي التقليدي حصر اهتمامه بالجوانب الخارجية للأدب، مما يُولّد نظرة قاصرة تتجاهل عناصر البناء الداخلية للنص الأدبي.

حاول زيما من خلال تصوّره الجديد أن يضع حدًا للصراع الذي ظل قائمًا بين المناهج النَّصيّة والمناهج السياقية؛ أي الصراع المحتدم بين الشكل والمضمون؛ فالشكل بالنسبة إليه يتضمّن القضايا الاجتماعية، ولذلك يعتقد أنّ "المشاكل الاجتماعية والاقتصادية يمكنها أن تُقدَّم في النَّص الأدبي على شكل قضايا لسانية تتجسد من خلال طابعه التناصي(...)، لذلك فإنّ الفصل بين الدلالة الأيديولوجية للنص، وبين بنيته اللسانية، يُعتبر عملاً اعتباطيًا، مادامت هذه الدلالة ملتحمة ومتمظهرة في/و بواسطة البنية اللسانية للنّص ذاته"[1]، وهو بذلك يتقاطع مع أفكار باختين في الحفاظ على الخصوصية اللغوية للنص الأدبي من جهة، والنظر إليها من منظور اجتماعي من جهة أخرى، وما يميّزه عن باختين أنّه قام بتحديد " الدور الأيديولوجي الذي تقوم به الرواية باعتبارها خطابًا فرديًا مسهمًا في الحوار الأيديولوجي وله موقف محدد من الواقع"[2]، في حين كانت توجّهات ميخائيل باختين تنحو منحى جمعيًا ومجتمعيًا أكثر.

إنّ تأثّر بيير زيما بأفكار باختين لم يمنعه من تجاوز مرجعيّات باختين السوسيونصية، فبالإضافة إلى منطلقات الشكلانيين الروس المتأسّسة على فلسفة كانط الجمالية، والفلسفة الماركسية التي دعمت المناهج السوسيولوجية استفاد زيما من أعمال مدرسة فرانكفورت وأطروحات النقد النفسي، كما استفاد من البنيوية والسيميائية ونظريّات القراءة[3].

لا تنحو جهود بيير زيما في سوسيولوجيا النَّص الأدبي إلى تقليص القضايا الاجتماعية وبلورتها في وحدات نصيّة، إنّما تسعى إلى الكشف عن التوجّهات الأيديولوجيّة من خلال "وضع علاقات وثيقة بين النَّص والمجتمع مع إظهار المصالح والمشاكل الجماعية على المستوى اللغوي

---

[1] لحمداني، حميد: **النقد الروائي والأيديولوجيا**، ص86.

[2] السابق، ص91.

[3] يُنظر: زيما، بيير: **النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنقد الأدبي**، ت: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991، ص7.

ومفاهيم الخطاب ولهجة الجماعة"[1] التي تظهر في ثلاثة مستويات، معجميّة ودلالية وتركيبية، كما أنّ البحث عن خصائص للنص الأدبي من وجهة نظر سوسيونصية يجب أن يتّخذ مستويين:

- مستوى أول "نصي" يتشكّل من البنى التركيبية والسردية والدلالية.

- مستوى ثانٍ "ميتا-نصي" تظهر فيه القضايا الاجتماعية والمصالح الجماعيّة (أي الخطابات) داخل بنية النَّص.

إنّ ما يُميز أطروحة زيما هو تركيزه على البعد الأيديولوجي؛ "فالنَّصوص الأدبية بوصفها فضاءات لغوية ومعجمية وتركيبية ودلالية، تصبح مجالاً أساسيًا لحضور الأيديولوجيا بوصفها بنية خطابية، يُعبّر عنها فاعل التلفّظ"[2]، وبهذا يمكن أن نستنتج أنّ شعريّة النَّصوص تتحقق من وجهة نظر زيما من خلال قدرة النَّص على إبراز الحضور الأيديولوجي للخطاب الاجتماعي من خلال اللغة.

لم يُذكر مصطلح "الشعريّة" عند بيير زيما بشكلٍ واضح، ولم تكن قضية البحث في السمات المميزة للعمل الأدبي تشغله بقدر ما شغله البحث في مصطلحات منها: "الخطاب" و "التناص" و " اللهجة الاجتماعية". وإنّ ما قمنا به كان محاولةً منا لملامسة وعيه بمفهوم "الشعريّة"، وهذا ما نظنه متحققًا في أفكاره التي صرّح بها عن علم اجتماع النَّص الأدبي كبديل لنظريّة الأدب، وفي تطويره لأفكار باختين حول التّلفّظ والخطاب.

وحتى لا نقع في إطار التكلّف والمبالغة في وصف أفكار بيير زيما حول سوسيولوجيا النَّص الأدبي[3]، بجعلها تصب في إطار انشغالات الشعريّة، يمكننا العودة إلى معيار بارت الذي ارتكزنا عليه في بداية هذا المبحث، والذي يُمكّن أي منهج من الاشتغال "بعلم الأدب" أو "الشعريّة" شريطة الانطلاق من منطلقات لسانية، لنجد أنّ المنهج الذي انطلق منه زيما يتوافق مع هذا المعيار، فمنطلقاته لسانية/ سوسيولوجية في الوقت نفسه.

---

[1] زيما، بيير: **النقد الاجتماعي**، ص 191.

[2] بلعابد، عبد الحق: المنهج السوسيو نقدي للنصوص الأدبية: من النَّص إلى المجتمع، **مجلة الآداب**، جامعة الملك سعود، الرياض، م25، ع3، 2013، ص553.

[3] في هذا الصدد يوضح لحمداني الفرق بين مصطلحي (سوسيولوجيا الرواية) و (سوسيولوجيا النَّص الروائي)؛ إذ إن المصطلح الأول يبحث عن القوانين الاجتماعية الخارجية للرواية، في حين ينطلق المصطلح الآخر من داخل النَّص، رابطًا المقومات اللغوية له بالتأثيرات الاجتماعية.

المبحث الثالث

الشعريّة ونظريّات القراءة والتلقّي

بعد أن وُلدت "الشعريّة" في أحضان المناهج النَّصية، ولزمتها مدةً من الزمن، وبقيت تتغذّى على أطروحتها التي كانت تُكسب النَّص قيمته بفضل مقوماته اللغوية، وجدت "الشعريّة" أن تلك المناهج قاصرة عن تحديد الحقيقة الجوهرية للأدب. لذلك؛ ارتحلت وبحثت لها عن فضاءٍ جديد أكثر رحابة وأكثر قدرة على تحديد جوهر الأدب من خلال عناصر أخرى غير لغوية، فوجدت في المناهج البينية أرضًا خصيبة تحدد شعريّة النَّص من خلال اللغة، لكنها- في الوقت ذاته-لا تستغني عن فضائها الاجتماعي والتاريخي الذي نشأت فيه؛ فقيمة اللغة تُدرك من خلال المكونات الاجتماعية والتاريخية التي كونتها.

إلى جانب المناهج البينية، ظهرت مناهج أخرى تحاذي وعي القارئ وتقاسمه المهمة في تحقيق شعريّة النَّصوص. وهذا ما جعلنا نفترض أنّ لتطور النظريّات والمناهج النقديّة أثرًا في تحول مرجعيّات "الشعريّة". فبظهور نظريّات القراءة والتلقّي تحول النقاد إلى ربط جوهر النَّص بوعي القارئ وقدرته على تحديد مكوناته الجوهرية، فالحقيقة والجوهر غير متحققين في اللغة وحدها، إنما هما كامنان في طريقة الإدراك الكلي لها. وقد أكّدت "مدارس علم نفس الجشطالت أنّ العقل الإنساني لا يدرك الأشياء في العالم بوصفها أجزاء ومقطوعات، بل بوصفها تشكّلا لعناصر ومقطوعات أو كليات منتظمة ذات معنى، على نحو تبدو معه العناصر الفردية مختلفة باختلاف السياق؛ بل يختلف تفسيرها داخل المجال الواحد من الرؤية حسب النظرة إليها "[1]، وبذلك تكون "الشعريّة" مدركة بواسطة وعي القارئ من خلال قدرته على إبراز الخصائص النّوعية للعمل الأدبي.

كان لنقّاد الاتجاه الجديد آراء مختلفة حول أثر القراءة والتلقّي على "الشعريّة"، فكلٌ منهم حدد علاقة "الشعريّة" بالقارئ من وجهة نظر مختلفة تنطلق من مرجعيّته الأصلية، وسيتضح هذا الاختلاف المرجعي وأثره على تحديد مفهوم "الشعريّة" من قبل رواد نظريّات القراءة والتلقّي في الأسطر القادمة، حيث سنجد دور القارئ حاضرًا في البنيوية والسيميائية والأسلوبية، وغيرها من المناهج النقديّة، ولكن المنطلق الذي انبثقت منه جميع نظريّات القراءة كان يرتكز على الفلسفة الظاهراتية وبروز الاهتمام بالتأويل.

لقد أشار فولفغانغ آيزر *Wolfgang Iser* (1926-2007) أن أهم نقطة في قراءة كل عمل أدبي يجب أن ترتكز على التفاعل بين النَّص والقارئ، ذلك أنّ الفلسفة الظاهراتية تؤكد

[1] سلدن، رمان: **النظريّة الأدبية المعاصرة**، ص 167.

على أنّ "دراسة كل عمل أدبي يجب أن تُعنى بما يترتب على ردود أفعال القراء قدر عنايتها بالنَّص نفسه"[1]، وبهذا تتضح أهميّة دور القارئ في عمليّة بناء النَّصوص.

أ-شعريّة تودوروف شعرية بنيوية ولكن!

اتضح لنا من خلال المبحث السابق أنّ تودوروف تبنّى المنهج البنيوي لتحديد ماهية الشعريّة واستنطاق خصائص النَّص الأدبي، وأكّد على أنّ "الشعريّة" ما هي إلا نوع من تحليل النَّصوص من وجهة نظر بنيوية، وقد استند في ذلك إلى الفلسفة المثالية التي تُرجع قيمة الأشياء إلى ذاتها. ولكن مع ذلك لم يبقَ تودوروف في دائرة البنيوية، وتجاوز مفهومه لـ "الشعريّة" حدود العلاقات اللغوية واللسانية. وقد بدا ذلك جليًا في حديثه عن علاقة الشعريّة بالجمالية، وأكد على ارتباط التحليل مهما كان نوعه بإبراز القيم الجمالية، إلاّ أنّ هذا التحليل يجب أن يكون مُرضيًا لقرّائه؛ أي: أن التحليل يجب أن يكون "له من القدرة ما يُفسر علّة حكمنا على هذا العمل أو ذاك بالجمال دون غيره من الأعمال"[2]. وفي حقيقة الأمر لا يمكن تحديد مثل هذه القيم الجمالية التي يتحدث عنها تودوروف بواسطة معايير بنيوية؛ فهي كامنة لا تبرز إلا عند استنطاق القارئ لها، وهذا الحكم الجمالي الذي يُنتجه القارئ لا ينبع من حدوس القارئ، ولا ينشأ خارج إطار الخطاب الأدبي، ولكن من خلال عملية التواصل الديناميّة بين النَّص والقارئ بوصفهما وحدة دينامية قادرة على تحديد شعريّة النَّص[3].

ب-جوناثان كلر (شعرية الكفاءة الأدبية):

لم تكن الشعريّة التي قدّمها جوناثان كلر *Jonathan Culler* (1924-2006) في كتابه (الشعريّة البنيوية) مشابهة للشعريّات البنيوية التي تطرقنا إليها سابقًا؛ فلم يعد التصور السائد للشعريّة يتمحور حول البحث في العلاقات بين الوحدات الجزئية والمقاطع الصوتية وحسب، إنّما مَهدّ كلر لشعريّة تُشرك القارئ وتتيح له الحق في الكشف عن الخصائص التي تُحقق أدبية الأدب؛ فالشعريّة بالنسبة إليه" نظريّة في القراءة"[4]، بمعنى أنهّا بالرغم من احتكامها إلى المعايير البنيوية، فإنها تُعد شكلاً من أشكال القراءة والتأويل يُمارسه القارئ على النَّص ليستنطق تلك المعايير البنيوية ويتفاعل معها.

---

[1] آيزر، فولفغانغ: **فعل القراءة: نظريّة في الاستجابة الجمالية**، ت: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ت، ص37.

[2] تودوروف، تزفيتان: **الشعريّة**، ص79.

[3] يُنظر: السابق، ص83.

[4] كلر، جوناثان: **الشعريّة البنيوية**، ت: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والطباعة، القاهرة، 2000، ص 158.

يذكر كلر أنّ العمل الأدبي يتكون من بنية لها معانٍ محدّدة، ولكن هذه البنية لم تكتسب دلالتها من تراكيبها اللغوية وحسب؛ بل من"الخصائص الكامنة القارّة في الموضوع ذاته، يتم إنجازها بفعل نظريّة الخطاب المستخدمة في القراءة"[1]؛ إذ يقوم القارئ بإبراز تلك الخصائص من خلال التواصل الذي يتم عن طريق القراءة.

لم يترك كلر أمر تحديد "الشعريّة" للقارئ مفتوحًا دون أن يُقيّده بضوابط تُقنّن عملية القراءة وتحددها بمعايير؛ فليس كل القُرّاء يملكون الحق في اقتحام خصوصية العمل الأدبي بوصفه خطابًا نوعيًا والبحث عن خصائصه المميزة؛ فقراءة النَّص بوصفه أدبًا لا يعني أنّ ذهن القارئ صفحة بيضاء أو أنّه يُقارب دون تصورات مسبّقة: فعلى القارئ أن يجلب إلى النَّص فهمًا ضمنيًا لعمليات الخطاب الأدبي"[2]؛ لذلك وضع كلر معيار "الكفاءة الأدبية" *Literary efficiency*، ليؤكّد من خلاله قدرة القارئ على اكتشاف البنيات الصوتية والإيقاعية والتركيبية والدلالية، بما يملك من معرفة بقوانين اللغة ومعطياتها.

إنّ تحديد المكونات اللغوية لشعريّة النَّص تتطلب وجود قارئ مدرك لهذه المكونات وقادر على اكتشافها. لذلك؛ "عندما يسمع المتحدّث للغة ما أصواتًا فإنّه يستطيع أن يمنحها معنى؛ لأنّه يجذب لفعل التواصل ذخيرة مذهلة من المعرفة الواعية واللاواعية، فتحكّمه بالأنظمة الفونولوجية والتركيبية والدلالية يُمكّنه من أن يحول الأصوات إلى محددات منفصلة، ويمكنه من تمييز الكلمات وتخصيص وصف بنيوي وتأويل معينين للجملة(...)، حتى إذا كانت الجملة جديدة عليه تمامًا"[3]، فكفاءته تلك هي التي سمحت له بإعادة تركيب تلك المقاطع الصوتية وجعلِها تنتظم في سياق بنيوي جديد تتجلى خلاله خصائصها الشعريّة.

من ناحية أخرى، فإن افتقار القارئ إلى معرفة بمقاييس العمل الأدبي يُضّعف من قدرته على التلقّي، ويصبح النَّص مربكًا له؛ فـ الأعمال الأدبية تبقى مبهمة وغامضة لأولئك الذين لم يتمثّلوا المواضعات المناسبة، فالشخص الذي يقرأ قدرًا من الأدب يكون أكثر استعدادًا لفهم عمل أدبي من شخص لم يقرأ شيئًا. يتضح من ذلك أنّ القارئ المراد ليس قارئًا عاديًا، إنّه قارئٌ واعٍ وخبير بمعايير اللغة وبمواضعاتها[4].

لقد اقتفى كلر مرجعيّة مزدوجة في تحديده لمعيار "الكفاءة الأدبيّة" فهي من ناحية بنيوية، ومن ناحية أخرى قرائيّة، لأنّها ترتبط بالمكونات البنيوية بالإضافة إلى ارتباطها بمقدار معرفة

---

[1] كلر، جوناثان: **الشعريّة البنيوية**، ص158.

[2] كلر، جوناثان: **القدرة الأدبية**، ضمن كتاب: نقد **استجابة القارئ: من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية**، تحرير جين ب. تومبكنز، ت: حسن ناظم وعلي حاكم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 190.

[3] كلر، جوناثان: **القدرة الأدبية**، ص189.

[4] يُنظر: السابق، ص 190

القارئ باللغة وبخصائصها البنائية، من ثمَّ يكون افتقار القارئ إلى معرفة باللغة متسببًا في ضعف كفاءته الأدبيّة؛ فالشعريّة تستمد مفهومها من العلاقات اللغوية التي يتوفّر عليها النَّص من جهة، وقدّرة المتلقّي على إدراك تلك الخصائص من جهة أخرى؛ ولذلك فمواضعات الشعر "ليست مجرّد خصائص قراءة؛ بل هي أساس الأشكال الأدبية"[1]، وبدونهما لا يمكن لمهامّ الشعريّة أن تتم، وفي نهاية المطاف، تبقى الأعمال الأدبية مبهمة أمام من لا يملكون معرفة بتلك المواضعات.

يرى صلاح فضل أنّ"الشعريّة" عند جوناثان كلر لا ترتبط بالمقاطع الشكليّة الإيقاعية، كما أنهّا لا تتمثّل في الانحرافات اللغوية، ولكن هناك عاملٌ ثالثٌ حاسم ووجوده ضروري، ولا يؤثر غياب بقية العوامل على الشعريّة في حال توفّره هو ما أطلق عليه "التوقّع العرفي"، لذلك فتحليل القصائد عند كلر كما يحددها فضل "تتمثل في شرح ما يدخل في هذه التوقعات العرفية التي تجعل من اللغة الشعريّة مشدودة لأهداف ووظائف مختلفة عن اللغة العادية، وتبيّن كيفية إسهام هذه التوقّعات والأعراف في مضاعفة تأثير الوسائل الشكليّة والسياقات الخارجية المتمثلة في النَّص الشعري"[2]. إنّها مرتبطة بأفّق انتظار القارئ وتخميناته المبنيّة على افتراض اختلاف اللغة الشعريّة عن اللغة اليومية.

لقد كشفت لنا الأسطر السابقة أنّ جوناثان كلر انطلق من مرجعيّة نصيّة /قرائيّة انعكست على تحديده الشعريّة من خلال مفهوم "الكفاءة الأدبيّة" التي تنطلق من بنيوية النَّص، ثم تتجه نحو قياس قدرة القارئ على إدراك تلك البنية من خلال ما يعرِف من معايير البناء اللغوي، مما يعني أن مرجعيّته أفادته وخدَمت توجّهاته في فهمه لمصطلح "الشعريّة".

ج-ميشيل ريفاتير:

يعتمد تحديد "الشعريّة" عند ميشيل ريفاتير *Michael Riffterre* (1924-2004) على مرحلتين في تفكيره: المرحلة الأولى مرحلة أسلوبيّة، والمرحلة الثانية تعتمد على الدّراسات السيميائية، وفي كلا المرحلتين كان ريفاتير يبرز دور القارئ ويجعل حضوره واجبًا لتحقيق شعريّة النَّص. في المرحلة الأسلوبية وبالتحديد من خلال كتابه (الأسلوبية البنيوية)، كان ريفاتير قد "أظهر أنّ الأسلوب هو العلامة المميّزة للكلام، داخل نسيج الخطاب اللغوي، وفي هذا الإطار اعتبر الأسلوب بمثابة البنية النوعية للنص. وإن كانت اللغة تقوم بوظيفة تعبيرية، فإنّ الأسلوب هو الذي يبلور المعاني ويبرزها"[3]؛ إذ يُحقّق للنصوص الأدبيّة فرادتها.

---

[1] كلر، جوناثان: **القدرة الأدبية**، ص195.

[2] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، 1996، ص44.

[3] المناصرة، عز الدين: **علم الشعريّات: قراءة مونتاجية في أدبية الأدب**، دار مجدلاوي للنشر، عمّان، 2007، ط1، ص 481.

إنّ أهمية الأسلوب في إضفاء الصبغة النوعية على النَّص لا تتوقف عن حدود اللغة، لكن ثمة عنصرٌ آخر يضطلع بهذه المهمة وهو القارئ، ومن هنا كانت "الإجراءات الأسلوبية مرتبطة ارتباطًا وثيقًا بإدراك القارئ لها، ذلك أن قيمة أي إجراء أسلوبي تتحدد من خلال المفاجأة التي تحدثها في الملتقي، فكلما كانت غير متوقعة كان أثرها في نفس المتلقي عميقًا؛ فالأسلوب لا يتم تحديده إلا بإبراز بعض عناصر السلسلة الكلامية وحمل القارئ على الانتباه إليها بحيث إذا غفل عنها شوه النَّص، وإذا حلَّلها وجد لها دلالات تميزية خاصة"[1]؛ الأمر الذي يُوضّح أهميّة دور القارئ في تحديد أسلوبية النَّص.

أما في **المرحلة الثانية** اندرجت مرجعيّته تحت السيميائية البنيوية. وفيها يُحدد ريفاتير الشعر بوصفه كلامًا يُعبرّ عن مفاهيم غير مباشرة، كما أنه يربطه بشكل كبير بمفهوم النَّص، كما يذكر أنه لا يمكن أن نُميز بين الشعر وبقية الأجناس الأدبية إلا عندما نُقدم الشعر على أنهّ كيانٌ له ملامحه المحددة. وتكوين هذا الكيان من جهة، وإدراك طريقة بناء العلامات داخله يتم وفق عدة مراحل متتابعة.

في **المرحلة الأولى** يتم تشييد النَّص من خلال مبدأ تنظيمي بشكل علامات من وحدات لغوية قد لا تحمل معنى في سياق آخر، هذه العلامات تتميز داخل القصيدة عن غيرها بسبب لانحويّتها. وفي المرحلة التالية "تندمج اللانحوية في منظومة أخرى، وحين ذاك تقوم اللانحوية بوظيفة جديدة هي تغيير طبيعة العبارات. وهنا تصبح العبارات عناصر دالة في شبكة أخرى من العلاقات والحقل الأصيل للسيميوطيقا هو انتقال العلامة من مستوى معيّن من الحديث إلى مستوى آخر"[2]، تتغير خلاله دلالة العلامة.

لا تتوقف عملية انتظام النَّص عند تغير دلالة العلامات في الحقل الجديد الذي انتظمت فيه وهو القصيدة، ولكن العملية السيميائية التي تكشف عن هذا التحول تنهض في ذهن القارئ من خلال مرحلتين من مراحل القراءة:

- **المرحلة الأولى**: مرحلة القراءة الاستكشافية يقوم خلالها القارئ بتفكيك العلامات، وهذه القراءة تستمر من بداية النَّص إلى نهايته، كما أنها تعتمد على كفاءة القارئ الأدبية وقدرته على اكتشاف لا نحوية العبارات التي أمامه.
- **المرحلة الثانية**: القراءة الاسترجاعية، يقوم القارئ بمراجعة وتعديل ما قرأ، "فكلما استمر في قراءة النَّص، أدرك أن العبارات متعادلة؛ لأنها تبدو كصيغ متعددة لمولد بنيوي واحد. فالنَّص تنويع أو توزيع لبنية واحدة. وهذه العلاقة تستند إلى بنية واحدة

[1] مردلي، محمد هادي: الرد على منظري الانزياحية الأسلوبية؛ رؤية نقدية، ص77.

[2] المناصرة، عز الدين: **علم الشعريّات**، ص613.

هي التي تشكل الدلالة. ويجد الأثر الاسترجاعي-أي ذروة القراءة المولد للدلالة في آخر القصيدة"[1]. وبهذه الآلية السيميائية يمكن إدراك شعرية النَّص.

بالانتقال إلى بحثه المعنون بـ (وصف البنى الشعريّة مقتربات لقصيدة بودلير القطط) يُعلن ريفاتير أن جوهر الشعر هو اللغة، "لكنها لغة تُحدث تأثيرًا لا يحدثه بصورة ثابتة الكلام العادي، وهناك افتراض معقول مفاده أن التحليل اللساني(...) يتعيّن عليه أن يكشف سمات محددة، وأن هناك علاقة بين وجود هذه السمات وشعورنا التجريبي بوجود قصيدة"[2]، فلا يمكن لمفهوم القصيدة أن يكتمل في ظل غياب فعل القراءة.

فضلاً عما سبق يُشير ريفاتير إلى أن الظاهرة الشعريّة لا تتوقف عند حدود كونها رسالة، إنما هي فعل تواصل، ولذلك لا تتحقق مقومات الظاهرة الشعريّة بكونها ظاهرة لسانية مكونة من الرسالة أو القصيدة فقط؛ بل إنّ الظاهرة الشعريّة تشمل فعل التواصل بأسره. ومع ذلك فإنّه فعلُ تواصلٍ خاصٍ جدًا؛ إذ يقوم على عاملين فقط هما الرسالة والقارئ، اللذان يُعد حضورهما ضروريًا في كل رسالة شعريّة[3]، وإلا اعترى عملية التواصل تلك خللاً يُعيق تمامها.

بناءً على ما سبق يتضح لنا أنّ ريفاتير في تحديده لمفهوم الشعريّة قد حذا حذو كلر في ازدواجية المرجعيّة، فهو من ناحية أبرز دور العملية السيمائية البنيوية التي يُشَيَّد خلالها النَّص، ومن ناحية أخرى أحال دور اكتشاف هذا التبدّل في منظومة العلامات إلى وعي القارئ، من ثم يُمكننا أن نضع ريفاتير في خانة الفلسفة الجدلية، فالعملية التي تكتسب فيها القصيدة كيانها، وتحقق فرادتها وفق آلية جدلية، لا تنتمي إلى أطروحات كانط الجمالية، ولا إلى فلسفة ماركسية واضحة.

د-أمبرتو إيكو:

يبدأ أمبرتو إيكو *Umberto Eco* (1932-) في تحديده لـ"الشعريّة" من مرجعيّة نقديّة مزدوجة أيضًا، فهو من ناحية معنيٌّ بالحقل "السيميائي" *Semiotic* وعلم العلامات، ومن ناحية أخرى يهتم بالقارئ بوصفه جزءًا من بنية النَّص وعاملاً مساعدًا في اكتمال المعاني لقد استعان إيكو في صياغته لشعرية " الأثر المفتوح" بسيمياء الدلالة وسيمياء التواصل؛ "إذ ترتبط

---

[1] ا المناصرة، عز الدين: **علم الشعريّات**، ص614.

[2] ريفاتير، ميشيل: **وصف البنى الشعريّة: مقتربات لقصيدة بودلير القطط**، ضمن كتاب **نقد استجابة القارئ من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 77.

[3] يُنظر: السابق، ص 95-96.

الأولى بالجانب البنيوي للشفرات ونظام العلامات، في حين ترتبط الثانية بالجانب الإنتاجي أو السيرورة الفعلية للنظام السيميائي الذي تهتم بالقارئ [1].

يذكر إيكو أن كل عمل مهما كانت بنيته اللغوية خاضعة لأعلى معايير الصياغة التركيبيّة اللغوية سيبقى بحاجة إلى قارئ؛ فكل "عمل تقليدي وإن كان مكتملاً ماديًا يشترط في مؤوله جوابًا شخصيًا وإبداعيًا. فهو لا يستطيع فهمه دون أن يُعيد اكتشافه مع المؤلف"[2]؛ فهما عنصران مهمان في تحقيق انسجامٍ تام لبنية النَّص.

ينظر إيكو إلى اللغة الشعريّة نظرة جمالية ترتسم من خلال نظام تشفيري يرتفع فيه مستوى غموض اللغة وتتعقد دلالاتها، وقد أدت نظريته تلك إلى مضاعفة الشفرات في الأعمال الشعريّة مما أدى إلى انفتاح العالم الدلالي الشعري على مدلولات متعددة ولا نهائية. يرى إيكو أن المرسلة تشغل وظيفة جمالية عندما تكون مبنية بشكل غامض وتظهر كاستبطان ذاتي، أي عندما تسعى إلى لفت انتباه المرسل إليه أو (القارئ) إلى شكلها بالذات قبل أي شيء آخر[3].

إن سمة الغموض تمنح النَّص الشعريّ قدرًا من الرصانة؛ فـ"تعقيد المرسلة الشعريّة هو الذي يُنشئ الاستبطان الذاتي، ذلك أنه على كل مستوى من مستوياتها تتمفصل العلوم تبعًا لنظام التماثل في العلاقات؛ فلعب المتباينات والمتناقضات على المستوى الإيقاعي يعدل لعب المتناقضات على مستوى المدلولات"[4]، تلك التناقضات التي تتسبب بالغموض هي التي تستفز القارئ وتحفزه على إنتاج الدلالة والوصول إلى جمالية اللغة الشعريّة.

إن مفهوم إيكو حول اللغة الشعريّة جعله يحول النظر إلى العلاقة بين الدال والمدلول، فبعد أن كانت العلاقة بينهما اعتباطية على يد دي سوسير تحولت إلى قصدية وذات قيمة فاعلة في حركة استنطاق النَّص وكشف دلالاته؛ فالعلاقة بين الدال والمدلول أصبحت قائمة على التحفيز، وليس على التكافؤ بين الدوال والمدلولات، وتصبح العلامات بمثابة الاستدلال[5].

نستنتج أن "الشعريّة" حين استمدت مرجعيّاتها من نظريّات القراءة لم تنفِ أهمية بنية النَّص أو تُقلل من قدر المعايير اللغوية على تحديد شعرية النَّص، ولكنها أضافت عاملاً آخر هو القارئ الذي يساعد على تحديد تلك الخصائص البنائية ويبرزها بما يملك معايير أداء تناسب خصوصية اللغة الشعريّة، وقد ذكر حسن ناظم أن ما دفع "الشعريّة" إلى أن تسير على هذا النهج المرجعي المزدوج هو الحاجة إلى تحديد سر استمرارية القصائد وخلودها ، فـ"الشعريات اللسانية

---

[1] يُنظر: اسكندر، يوسف: **اتجاهات الشعريّة الحديثة**، 183.

[2] إيكو، أمبرتو: **الأثر المفتوح**، ت: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2002، ص7.

[3] إيكو، أمبرتو: المرسلة الشعريّة، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع19/18، 1982، ص104.

[4] السابق، ص104.

[5] يُنظر: اسكندر يوسف، **اتجاهات الشعريّة العربيّة**، ص182.

اقتصرت على الكشف عن البنيات الشعريّة دون محاولة للوصول إلى السر الذي يجعل النَّصوص الأدبية دائمًا وأبدًا حية وحيوية، على الرغم من تغيير الظروف المحيطة بها ومرور حقب تاريخية عليها"[1]، ومن ثم اضطلعت نظريات القراءة بمهمة الكشف عن هذا السر الكامن بتعدد معاني النَّص بتعدد قراءاته وآليات تأويله.

لقد مثَّلت هذه المرجعيّة المُزدوجة إغراءً للنقاد العرب فانجذبوا نحوها، واستفادوا من أطروحاتها في بناء معايير الشعريّة العربية. وسنشهد في الفصل القادم من هذا البحث كيف انعكست المرجعيّة المزدوجة على أفكارهم؛ حيث نجدها حاضرةً بشكل إيماءات لدى كمال أبو ديب، في حين تتضح أكثر لدى صلاح فضل الذي جعل دور القارئ موازيًا لدور المعايير اللغوية في تحديد أساليب الشعريّة، كما أن يُمنى العيد ستؤكد على استحضار القارئ وتستعين به لتحديد زاوية الرؤيا التي ينطلق منها المبدع في بناء نص.

[1] ناظم، حسن: **مفاهيم الشعريّة: دراسة مقارنة في المفاهيم والأصول والمنهج**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص134.

المرجعيّات الثقافيّة: عَوْدٌ على بدء:

نخلص في بحثنا عن المرجعيّات الثقافيّة لمصطلح "الشعريّة" في النظريّة النقديّة الغربيّة إلى أن المسؤول عن جعْل المرجعيّات تتخذ صورةً توجيهيةً إرشاديةً أو صورةً سلطويةً مهيمنةً هو الناقد نفسه وليس طبيعة المرجعيّة ذاتها. إنه القادرُ على تحديد درجة تحكُّم المرجعيّة في توجّهاته، فنجد ناقدًا يرضخ لأفكار مرجعيّته، ويأخذ بها كمُسلَّمات لا سبيل لتجاوزها أو الانفكاك عنها، ومن ثمَّ يقع أسيرًا لأفكارها لا يتعدّاها ولا يطورها، وهذا ما حدث مع أصحاب المناهج السياقية في صورتها التقليدية الأولى، الذين سلّموا بوجوب الاحتكام إلى السياق قبل كل شيء.

وعلى النقيض من ذلك، نجد ناقدًا آخرَ ينطلق من إحدى المرجعيّات، ويتخذها ركيزةً له إلى أن تمتنع عن إشباع تطلعاته ورؤاه، فيتعدّاها مُحمَّلاً بما أخذ من أفكارها ليعْبُرَ بعدها إلى مرجعيةٍ غيرها تُثري رؤيته وتضيف إلى أفكاره، وهذا ما حدث مع الشعريّة عند باختين وجولدمان وغيرهم من أصحاب المناهج (البينية)، فقد استطاعوا التحرر من سلطان المرجعيّة الواحدة. فبالإضافة إلى استنادهم إلى أفكار الفلسفة المثالية لم يهملوا أفكار الفلسفة المادية؛ بل استفادوا منها وطوروها لخدمة أفكارهم، ومنهم من أكسبها لونًا جدليًا.

بالإضافة إلى ما سبق يمكننا القول إن النقاد الذين استندوا إلى مناهج تحمل أفكار الفلسفة الظاهراتية، وكذلك المناهج التي بُنيت على أفكار الفلسفة المثالية أو الفلسفة المثالية المقترنة بالفلسفة المادية، استطاعوا أن يغذوا مفهوم الشعريّة. أما المناهج التي فضّلت الفلسفة المادية التقليدية وأخذتها كما هي دون أي تطوير لها، فلم يكن بإمكانها، من وجهة نظرنا، أن تكون مرجعية ثقافية لمفهوم الشعريّة؛ لأن اشتغالاتها كانت تميل نحو فهم وظيفة الأدب ودوره الاجتماعي وأثر السياقات الاجتماعية والتاريخية على تحولاته.

نستنتج أيضًا أن الشعريات الحديثة قد انبنت على فلسفات متعددة منها ما هو ماركسي، ومنها ما هو مثالي، ومنها ما هو جدلي، وقد اختلفت وجهات النظر إلى طبيعة المرجعيّات عند بعض نقّاد المناهج النَّصية كالمنهج البنيوي والمنهج الشكلي، هذا ما يُنبّهنا إلى ضرورة النظر في طبيعة مرجعية التلقّي وعدم الاقتصار على مرجعية الانتاج فقط.

من جانب آخر، يمكن القول إنّ بعض الشعريات الحديثة التي استندت إلى فلسفة مادية لم يكن بإمكانها أن تعزل الأدب عن الحياة بأي صورة كانت؛ بل اتخذت تصورًا جديدًا للعلاقة بين الأدب والحياة يحفظ للكيان الأدبي وجوده ولا يهمل دور المؤثّرات الخارجية. وهذا ما أطلق

عليه جاسم جبّارة اسم " معالجات جمالية للطرح الأيديولوجي"[1]. ومن الملاحظ أنّ الكثير من نقاد الفلسفة المثالية الجمالية قد استفادوا من أطروحات الفلسفة الماركسية. وهذا لا يعني بالضرورة حرصهم على تقريب الأدب من الحياة، ولكن قد يكون تبنّي هذه الفلسفة بسبب ارتباطها الوثيق بالديانة المسيحية كما يُشير إلى ذلك رامان سلدن[2]، وبذلك يكون البعد الديني نسقًا مضمرًا يمكنه التحكم بالمفاهيم والسيطرة على توجّهاتها.

إنّ صلاحية القوانين اللسانية الصرف في البحث عن الشعريّة محدودة وغير قابلة للاستمرارية إلا في أفق ضيّق؛ فكما لاحظنا أن الشعريّتين الشكلانية والبنيوية تم تجاوزهما إلى شعرية لغوية متفاعلة مع مناهج أخرى، بالإضافة إلى ذلك فبعض النقاد أدرك أهمية تجاوز اللغة إلى حقولٍ معرفية أخرى، وهذا ما وجدناه عند باختين، فقد كان من مؤسسي المنهج الشكلي، ثم تجاوزه ليدمج بين اللغة وعلم الاجتماع مكونًا منهجًا سوسيونصي، فلم يستغنِ كلياً عن أفكاره ولم يحرم اللغة من وظيفتها الناقلة للتراكمات التاريخية والاجتماعية.

في تقديرنا، لعل أكثر المناهج قدرةً على تحقيق شعريّة موضوعية وقابلة للبقاء هي المناهج البينية ومنها المنهج السوسيو نصي؛ لكونها الأكثر مناسبة لمواكبة طبيعة التحولات التاريخية والاجتماعية، ولكونها مناهج تفاعلية تتغير بتغير الأحداث والتاريخ وتتأقلم مع المستجدات؛ بل تناسب في الوقت نفسه طبيعة الأدب ووظيفته في التعبير عن الحياة، فالمناهج السياقية لم تلقِ بالاً للمكونات الأدبية الفريدة، إضافةً إلى ذلك، فإنّ المناهج التي أغلقت الباب على نفسها، وجلست في عزلتها الخاصة، لم تتمكن من الاستمرار في العطاء.

ليست "الشعريّة" *Poetics* مصطلحًا منهجيًا يمكن تصنيفه ضمن المصطلحات أحادية المرجعيّة، إنما تتعالى "الشعريّة" عن سلطة المنهج الواحد، وتستطيع معظم المناهج الاستفادة منها، فكما وجدنا شعرية شكلية، وشعرية بنيوية، وشعرية في نظريات القراءة والتلقّي، وجدنا شعرية اجتماعية. كما يمكننا أن نفترض وجود شعرية تاريخية، وشعرية نفسية ... إلخ؛ إذ إن أبعاد المفاهيم ترتبط بمرجعية الناقد الذي يُنظّر لها. إذن، استطاعت الشعريّة الانفلات من سلطة المنهج الواحد، وفضلت التعددية المنهجية.

إن تعددية المرجعيّات الثقافيّة في التعامل مع المصطلحات ليست دائمًا عيبًا أو خللاً يُصيب التعامل مع المصطلحات بقدر ما هو ميزة تُضاف إليها؛ الأمر الذي يعني أننا أمام مقدار استفادة أكثر من مكاسبها المعرفية، ومرونة أعلى في التوظيف، وقابلية أقوى للتشكل وفق سياقات معرفية وفلسفية متعددة برغم ما قد يعتريها من فوضى وتخبط.

---

[1] جبّارة، محمد جاسم: **مسائل الشعريّة في النقد العربي**: ص63.

[2] يُنظر: سلدن، رمان: **النظريّة الأدبية المعاصرة**، ص 50.

ولقد اشتركت "الشعريّة" مع بعض المصطلحات المركزية الأخرى في نظرية الأدب مثل مصطلح "التناص" أو "التناصية" *Intertextuality*، الذي يوازي "الشعريّة" ليس في قيمته المعرفية فحسب، إنما في إشكالية تعدد المفاهيم حوله، بالإضافة إلى تعدديته المرجعيّة وانتقاله الدائم بين المناهج النقدية؛ إذ يعد أحد ركائز نظرية الأدب، حيث نجد "التناص" في المناهج البنيوية كما عند جيرار جينيت، وبارت وتودوروف، كما نجده في المناهج السيميائية كما عند جوليا كرستيفا، فضلًا عن كون هذا المصطلح مرتبطٌ هو الآخر بنظريّات القراءة والتلقّي.

إن هذا الامتداد والاتساع المعرفي الذي يميز مصطلحات مثل "الشعريّة" و "التناصية"، يجعلهما يتجاوزان حدود المصطلحات المنهجية المحددة في دلالتها، والدقيقة في مفهومها، والمحدودة في طرائق توظيفها. كما أنهما في الوقت نفسه لا يصلان إلى مستوى النظريّة القائمة بذاتها، بالإضافة إلى ذلك فهما لا يرقيان إلى درجة المنهج الذي ينطلق من أرضية معرفية نظرية، كما أنهما يحتاجان دائمًا، وفي أغلب مراحل تحولاتهما، إلى الاستلهام من أطروحات مناهج النقد الأدبي ونظريّة الأدب، هذا ما جعلنا نجترح تسميتهما بآليات أو استراتيجيّات يتكون عبرهما جوهر النَّص أكثر من كونهما مجرد مصطلحات حاضنة للمفاهيم.

الفصل الثالث

مرجعيّات "الشعريّة" في التطبيقات النقديّة العربيّة

مرجعيّات الشعريّة في التطبيقات النقديّة العربية:

- تمهيد: المرجعيّات الثقافيّة والنقد العربي.
- المبحث الأول: شعريّة الثورة والرفض.
- المبحث الثاني: الشعريّة الحائرة.
- المبحث الثالث: شعرية زاوية الرؤية.
- المبحث الرابع: الشعريّة العربية: آفاق وتحولات.

تمهيد: المرجعيّات الثقافيّة والنقد العربي:

ليست مفاهيم الشعريّة العربية انعكاسًا آليًا للفهم الغربي لها، وليس من الإنصاف الادعاء بأنّ مرجعيّات المصطلح لدى النقاد العرب لا تعدو كونها نسخةً كربونية عن مرجعيّات النَّقاد الغرب، حتى وإن ادَّعى أيُ ناقدٍ من النَّقاد بأنّه يلتزم بالمقولات الغربية بحذافيرها فإنّ خصوصية الثقافة العربية وخصوصية التلقّي العربي تحتّم عليه تحوير تلك المقولات وإضافة بصمات ذاتية خاصّة به بما تقتضيه رؤيته للمصطلح.

فعندما نبدأ بالحديث عن المرجعيّات الثقافيّة لمصطلح "الشعريّة" في النقد العربي المعاصر من الطبيعي أن يحدث تحول في طبيعة المرجعيّات التي نتطرق إليها؛ بمعنى أنّ البحث يوجب علينا أن نتعامل مع المرجعيّات الثقافيّة بطريقة مزدوجة تختلف عن تلك التي اتّبعناها في الفصل السابق مع أطروحات النقاد الغربيين؛ لأّن المصطلح طارئٌ على الثقافة العربية، وجذوره ضاربةٌ في صلب الثقافة الغربيّة.

بالإضافة إلى ذلك، فإنّ البحث في المرجعيّات لا ينحصر فحسب في المناهج النقّديّة ولا في فلسفاتها؛ بل أصبح النقّاد الذين تحدثنا عن مرجعيّاتهم في الفصل السابق يُمثلون الآن مرجعيّةً إضافية للمصطلح، بفضل ما أضافوا إليه من أبعادٍ معرفية وسّعت آفاقه. فقد انطلقوا من مناهج بعينها وأضافوا إليها صبغةً ذاتية، لتصبح بذلك المرجعيّات أكثر مرونة.

من جهة أخرى علينا ألا نتجاهل أنّ للناقد العربي إرثًا نقديًا أصيلًا يسعى إلى الاستفادة منه ومن أطروحاته، فبعض النقاد لم يزل وفيًّا للتراث النقدي العربي-وإن كنّا نتعارض مع فكرة التأصيل التراثي القسري للنظريّات الغربية-لا ينفك عنه، فيرفض تجاوزه ويعود إليه كلما لزم الأمر؛ ليستقي منه وينهل من أفكاره، إيمانًا منه بضرورة عدم إحداث قطيعة مع التراث؛ لما يرى فيه من أبعادٍ معرفية تستحق الوقوف عندها، والاستمداد منها بما يوافق مستحدثات الساحة النقدية المعاصرة.

لقد أشار حميد لحمداني إلى ضرورة تطويع أفكار النقد الغربي وإعطائها ملامح عربية تناسب بيئة التلقّي، وذلك لصعوبة نقل الأفكار الغربية بشكل تام وتطبيقها على الفكر العربي حتى يكون للناقد أثرٌ في الميدان، فالساحة النقديّة العربية تفتقر إلى الإنتاج النظري والمعرفي الجاد، وتكتفي بملاحقة أحدث النظريّات الغربية وتُسارع بنقلها إلى الثقافة العربية، ليبدأ بعدها النقّاد في تطبيق تلك المقولات على الإبداع العربي دون تعديلها. وكي لا يقع الناقد العربي في دائرة التلقّي السلبي أو الاجترار المقيت لأفكار الآخر الغربي فإنّ عليه أن يطوّر تلك الأفكار؛ لأنّه لا

يستطيع أن يؤكد ذاته الناقدة إلا بإعادة تركيب المقولات الغربيّة وتطويعها بما يتناسب مع الفكر العربي[1].

ولهذا السبب، نسعى في هذا الفصل إلى البحث في طبيعة المرجعيّات الثقافيّة التي استند إليها النقّاد العرب في تأسيسهم لمفاهيم الشعريّة، كما نطمح إلى تحديد مدى تأثّرهم بالمرجعيّات الثقافيّة الغربية، ونحاول اكتشاف قدرة الناقد العربي على تطويع النقد الغربي بما يتوافق مع منظوره للمصطلح. بالإضافة إلى ذلك، فإنّنا نحاول التحقق من مدى إدراك النقّاد العرب لأهمية المرجعيّات وانعكاس هذا الفهم على تنظيراتهم وتطبيقاتهم حتى يتسنى لنا أن نعرف ما إن كانت المرجعيّة حاضرة في أذهانهم، أم أنها كانت محض وهم صدح به الناقد في تنظيره ثم تلاشى لاحقًا ولم يجد له طريقًا إلى التطبيق؟

ولتحقيق هذا الهدف قمنا بدراسة عينةٍ مكونةٍ من مدّونة نقديّة تضم ثلاثةً من النقاد المعاصرين هم: **كمال أبوديب** في كتابه (في الشعريّة)، **وصلاح فضل** في كتابه (أساليب الشعريّة المعاصرة)، **ويمنى العيد** في كتابها (في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة الحداثة والقناع)، حاولنا خلالها البحث عن المرجعيّات الثقافيّة التي ارتكزوا عليها، وتأثيرها على فهمهم للشعريّة، ثم حددنا مدى تمثلهم للمقولات النظريّة عند التطبيق، وبعدها أخضعنا تلك التجارب النقديّة إلى دائرة موازنة أوسع تشمل مجموعةً أخرى من النقاد العرب المعاصرين؛ ليتّسع المشهد أمامنا في رسم صورة كلية للشعريّة العربية بوصفها ممارسة منهجية اشترك فيها الكثير من نقادنا العرب.

[1] يُنظر: لحمداني، حميد: **النقد الروائي والإيديولوجيا**، ص47.

المبحث الأول

شعريّة الثورة والرفض

تبدأ رحلتنا في المرجعيّات الثقافيّة لمصطلح "الشعريّة" عند النقاد العرب **مع كمال أبوديب**[1] الذي يُعدّ واحدًا من أوائل النقاد العرب الذين اهتموا بالشعريّة تنظيرًا وتطبيقًا. وقد سعى من خلال مؤلّفاته إلى محاولة خلق ملامح لـ "شعرية" جديدة ذات طابع عربي وعالمي في الوقت ذاته؛ فشعريّة أبو ديب تحمل بين طياتها أبعادًا إنسانية ولا تتوقف عند حدود الجوانب اللغوية والشكلية للنصوص التي يتعامل معها، ولا تبحث فيما وراء النَّصوص، ولا تهتم أيضًا بالحركة التداولية للنصوص؛ بل هي مزيج من مكونات لغوية (لسانية) تعطي للغة الأولوية في البحث، بالإضافة إلى اشتمالها على مضامين (رؤيوية/تصورية)، كما تتضمن شعريّته إشاراتٍ لأبعاد تواصلية تدعو القارئ للمشاركة في تحديد مفاهيمها.

لقد خضعت أفكار أبو ديب حول "الشعريّة" إلى التداول والمناقشة بشكلٍ كبيرٍ في ساحة النقد العربي؛ لأنّ كتابه (في الشعريّة) من طلائع الكتب العربية المُؤلّفة في هذا المجال؛ فلا تكاد تخلو الأبحاث والدراسات العربية من إشارات إلى شعريّته، أو استشهادٍ بآرائه، وقد انقسم النقاد حيال أفكاره إلى فريقين[2]: فريقٌ وجد في شعريّته مزيجًا متماسكًا وتوليفة منسجمة استطاعت أن توسع من أطر "الشعريّة" اللسانية ضيقة الحدود، ويرى ذلك الفريق أنّ أبو ديب انتقل بالشعريّة إلى آفاق رحبة تشمل العالم والإنسان والأفكار والتصورات والرؤى، وبذلك يكون قد أعطى قيمة مضافة لأبعاد المصطلح.

وعلى النقيض من ذلك، يجد الفريق الآخر أن شعريّة أبو ديب لا تُمثل إلا محاولةً تلفيقية قام خلالها الناقد بالجمع بين الشتات، وربط بين حقولٍ معرفية متباعدة بصورة غير منطقيّة؛ مما حمله على الوقوع في التناقض النظري؛ فتصوراته التي قدّمها غير منطقية وغامضة، كما أنّها تفتقر إلى الدقة والانضباط المنهجي[3]، ويُمثل هذا الاتجاه سامي سويدان الذي ناقش شعريّة أبوديب وبيّن المزالق التي وقع فيها الناقد، لكنّه بالغ في التسفيه من جهده، ونبذ أفكاره، وقدح نظريّته حول الشعريّة بصورةٍ ترقى عنها العملية النقدية[4]. وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ لكل ناقد

---

[1] يجب أن نُشير إلى أننا سنستخدم اسم (كمال أبو ديب) بهذه الصيغة في جميع صفحات البحث ومع جميع المواقع الإعرابية بوصفه اسم علم مبني لا تتغير حركته الإعرابية مع تغير موقعه من الجملة.

[2] نُشير هنا إلى باحثين: الأول حسن ناظم في كتابه (مفاهيم الشعريّة) كان فيه مؤيدًا لأفكار أبو ديب مدافعًا عن أطروحاته، وفي المقابل نجد دراسة أخرى لجاسم جبّارة في كتابه (مسائل الشعريّة في النقد العربي) يُعارض أفكاره. وسنقوم خلال هذا البحث بالإشارة إلى هذه الاختلافات وبيان أسبابها بشكلٍ مفصّل.

[3] لمزيد من التفاصيل حول الرأي المناهض لشعرية كمال أبو ديب راجع: سويدان، سامي: **أسئلة النقد والشعريّة العربية**، دار الآداب، بيروت، ط1، 2013، ص214-225. حيث عرض سامي سويدان وجهة نظره حول شعرية كمال أبو ديب، وتحدث عن المغالطات والأخطاء المنهجية التي وقع فيها الناقد.

[4] نُشير إلى أن سامي سويدان قد مارس هذا الانتقاص من قدر أطروحات النقاد حول الشعريّة مع صلاح فضل أيضًا وذكر أن أفكاره متضاربة وغير دقيقة، في حين كان يعرض أفكاره الشخصية حول الشعريّة بنوعٍ من الزهو، والتباهي بما أنجز. ونحن في هذا المقام نطالب نُقّادنا بضرورة الحفاظ على قدر من الموضوعية، ولا يعني هذا

مواطن نجاح، كما أنّ له مواضع إخفاق، فالناقد يبني وجهة نظره من منطلقات معيّنة وقد تأخذه الحماسة تجاهها إلى الانشغال عن المواضع الأخرى التي تُضعفها، بالإضافة إلى ذلك فأبو ديب عندما ألّف كتابه (في الشعريّة) كان المفهوم جديدًا على الساحة العربية وكانت مرجعيّات أبو ديب كلها غربية، وأخطاء البدايات شرٌ لابد منه.

سنقوم في الصفحات القادمة بعرض مفهوم "الشعريّة" عند أبو ديب، مبيّنين أثر المرجعيّات التي احتكم إليها في توجيه فهمه للمصطلح، ثم نشير إلى مدى قدرته على الالتزام بأطروحاته النظريّة التي أعلنها، ونبحث عن مرجعيّاته المضمرة التي استند إليها ولم يُصرّح بها. ولذلك؛ سنحدد بدايّة مرجعيّات أبو ديب بـ(البنيوية، البنيوية التكوينية)، فكيف انعكست تلك المرجعيّات على فهمه للمصطلح؟

1-البنيوية:

يلحظ المتتبّع لأطروحات أبو ديب في "الشعريّة" إلحاحه المستمر في التأكيد على أنّ "الشعريّة" التي يهتم بها لا تخرج عن كونها شعريّةً بنيويةً، فلا يمكن من وجهة نظره أن نبحث عن الشعريّة بدراسة الظواهر اللغوية المجزّأة، دون البحث في العلاقات الناتجة عن التفاعل بين تلك الجزئيّات. ولهذا حدد الشعريّة بأنّها "خصيصة علائقيّة؛ أي أنها تَجَسُّد في النَّص لشبكةٍ من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سِمتها الأساسية أنّ كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريًّا، لكنّه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، (...) يتحول إلى فاعلية خلق للشعريّة ومؤشر على وجودها"[1]. لقد انطلق أبوديب من مبادئ وأفكار الفلسفة البنيوية التي لا تهتم بالجزئيات المفردة بقدر اهتمامها بالبنية الكلية الذي تتكون من تعالق تلك الأجزاء بعضها ببعض؛ فليست القافية أو الوزن أو الصور التركيبية والدلالية شعريّة في ذاتها، ولكن التفاعل بين تلك المكونات هو ما يخلق "الشعريّة".

وفي موضع آخر، نراه يُصرّح بتلك المرجعيّة البنيويّة، ويؤكد على أن دراسته تسعى إلى "الغور على الأبعاد المكوّنة للشعريّة في تجليتها البنيوية"[2]؛ لأنّ تصوره للشعرية كما يظهر لنا لا ينحصر في البحث ضمن مستويات اللغة، وهذه سمة النقد البنيوي الذي يكتفي باللغة ولا يتعدّاها، وقد انعكس التوجّه الحداثي الذي نقل المركزيّة من الذات إلى اللغة على فهم أبو ديب للشعريّة، لذلك أكد على أنّ" المادة الوحيدة التي يطرحها النَّص الشعري للتحليل هي لغته: وجوده

أننا نطالبهم بالتجرد من الأمانة البحثية ونسج عبارات المدح والافتخار ولكن ندعوهم إلى الحكم الموضوعي المتزن، فلا تخلو أي قراءة نقدية من ثغرات تحتاج إلى التوجيه.

[1] أبوديب، كمال: **في الشعريّة**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987، ص14.

[2] السابق، ص14.

الفيزيائي المباشر على الصفحة أو الفضاء الصوتي؛ ولذلك كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعريّة في النَّص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية- الدلالية"[1]، فكل شيء خارج اللغة قاصر وغير قابل للتقصي.

تقوم "الشعريّة" عند أبو ديب على مجموعة من المفاهيم تتمثل في (العلائقية – الكلية – التحولات – الإقحام – الانتظام) وجميعها يحقق (الفجوة: مسافة التوتر) وهو المفهوم الرئيس الذي يُسخر أبو ديب لأجله كل مكونات الشعريّة، فإذا استطاعت تلك المكونات خلق (فجوة: مسافة توتّر) لدى القارئ كان النَّص شعريًا وإلا فهو خارجٌ عن هذا التصنيف. وهذه الفجوة تقوم على عدة مستويات ومكونات لغوية: إيقاعية، وتركيبية، ودلالية، وتصورية، وموقفيّة عليها إحداث (فجوة: مسافة توتّر) وخلق خلخلة واضطراب لدى القارئ، وتفعيل عنصر المفاجأة لديه مما يُحدث مفارقة بين ما يأْلف وما يجد في القصيدة، وهنا تكمن الشعريّة.

لقياس أثر الفهم البنيوي على تطبيقات أبوديب نعرض قراءته لقصيدة أبي نواس يتناول فيها مفهومي (العلائقية والكلية):

"إذا التقى في النومِ طيفانا ... عاد لنا الوصلُ كما كانا
يا قرةَ العينينِ، ما بالُنا ... نشقى ويلتذُّ خيالانا
لوشئتِ-إذ أحسنت لي في الكرى ... أتممتِ إحسانك يقظانا
يا عاشقين اصطلاحا في الكرى ... وأصبحا غضبى وغضبانا
كذلك الأحلام غدّارة ... وربما تصدق أحيانا"[2].

يُحدد أبو ديب الشعريّة في هذه القصيدة من وجهة نظرٍ بنيوية، ويذكرُ أن شعريّتها تولّدت من خلال شبكة العلاقات التي تُقيمها، وتتضح تلك العلاقات في عددٍ من المحاور تدخل في علاقات لا نهائيّة فيما بينها، فمثلاً هناك "محور أنا/أنت؛ ثم محور طيفي/طيفك؛ ثم محور النوم/اليقظة؛ ثم محور الشقاء/السعادة. [.... إلخ] (...)، وتنبع الفجوة مسافة التوتر من الخلخلة الحادة التي تنبع من كل محور تنمو عليه لحظة لقاء وكينونة مشتركة للذاتين أنا/أنتِ"[3].

ويستمر الناقد في اتباع الآلية البنيوية في تحليل القصائد ويبدأ بالتحليل الجزئي لكل منها بشكلٍ منفرد، ثم يضعها في إطار علاقة كليّة تتحدد خلالها شعريّة القصيدة، ويصل بعد ذلك إلى أن الشعريّة في "القصيدة قد تنامت من خلال خلق (الفجوة: مسافة التوتر) بين مكوناتها على

[1] أبو ديب كمال: **في الشعريّة**، ص 15.

[2] **ديوان أبو نواس**، دار صادر، بيروت، د.ت، ص61

[3] أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص42.

الصعيد التصوري أو المفهومي دون أن يكون في بنية التراكيب الجزئية ذاتها خلق لفجوات"[1]، فلا تتحقق شعريّة النَّص وفق أبو ديب إلا ضمن محيط من العلاقات.

إنّ الآلية التي تتكون خلالها (الفجوة: مسافة التوتر) تبدأ بالجمع بين مكونات في أصلها غير منسجمة وغير متّسقة، لكن يُعاد تركيبها في سياق جديد يمنحها تناسقًا وانسجامًا؛ "أي أنّ العلاقات هي تحديدًا لا متجانسة، لكنّها في السياق الذي تُقدّم فيه تطرح في صيغة المتجانس"[2]؛ بمعنى أننا إذا تناولنا تلك المكونات بشكلٍ منفردة سنجد بينها تنافرًا، لكن يُعاد تركيبها في صيغة شعريّة تُحقق الانسجام ويتحول التنافر إلى اتساق وأُلفة.

هذا التصور الذي رُسم لشعريّة أبو ديب يُحيلنا مباشرة إلى مفهوم "الانزياح" عند جان كوهن؛ فشعريّة كوهن أيضًا تمر بمرحلتين أولهما: التنافر وعدم الانسجام الناتج عن تكسر مسار اللغة، وثانيهما التوافق والتآلف بين المكونات اللغويّة من خلال إعادة الانتظام والتركيب داخل بنية القصيدة. وهما النحو الآتي:

-**المرحلة الأولى:** مرحلة سلبية تحيد فيها اللغة عن مسارها المألوف.
- **المرحلة الثانية:** نفي الانزياح، وتستعيد فيها اللغة انسجامها الذي انحرفت عنه في المرحلة الأولى[3]. وعلى المستوى التطبيقي يرى جان كوهن أنّ الكلمات الشعريّة تخلق صدى مُحيطًا بها يُشع ويصل إلى القارئ عن طريق ذبذبات ويدعوه إلى لتفاعل معها حيث يقول: "وفي السياق الشعري فإنّ الكلمات تبدو حية بفضل ضرب من الذبذبة الداخليّة. إنّ كلمة أخضر في ليلة خضراء تتوتر وتبث نوعًا من الإشعاع الذي يُدرك المتلقي ويتواصل معها"[4]، أما عند أبو ديب فالشعريّة عليها أن تُخلخل بنية التوقعات وتخرق السياق الطبيعي المتوقّع لمسار الكلمات حتى تخلق تلك (الفجوة: مسافة التوتر) وتدعو القارئ للاقتراب منها والتفاعل معها[5].

بهذا، تُصبح الفلسفة الجدليّة الهيجيلية[6] المكونة لآلية الانزياح عند كوهن هي أيضًا مرجعيّة أساسية من مرجعيّات أبو ديب، فضلاً عن كون أطروحات الفلسفة المثالية لدى ديدور القائمة على نظام العلاقات مرجعيّة أخرى له؛ لأنّها فلسفة استفاد منها المنهج البنيوي، وهاتان الفلسفتان هما أولى مرجعيّات أبو ديب.

---

[1] أبوديب، كمال: **في الشعريّة**، ص 43.

[2] السابق، ص 21.

[3] يُنظر: مردلي، محمد هادي، وقاسمي، مجدي: الرد على منظري انزياحية الأسلوب؛ رؤية نقدية، ص107.

[4] كوهن، جان: **الكلام السامي: نظرية في الشعريّة**، ص170.

[5] يُنظر: أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص 31.

[6] ذكرنا في الفصل الثاني من هذا البحث أن الفلسفة التي استمد منها جان كون آلية الانزياح هي فلسفة هيجل من خلال عملية التحول التي تمر بها اللغة من خلال التنافر ثم التآلف بالاستناد إلى رأي يوسف اسكندر.

ننتقل إلى محطة أخرى في مرجعيّات أبو ديب تأثر فيها بأفكار رومان جاكوبسون وبالتحديد عند حديثه عن المحورين: التراصفي (الأفقي أو المقابل المعتاد أو المألوف) والمنسقي (الرأسي أو محور الاختيار والتأليف)[1]. لقد افترض أبو ديب هذه المحاور سعيًا منه إلى التأكيد على شعريّته البنيوية التي تتمحور حول مكونات اللغة؛ فالمحور المنسقي يُتيح اختيار عدد لا محدود من الخيارات في تكوين النَّص، أما المحور التراصفي فوظيفته إعادة تشكيل تلك الخيارات وفق قواعد البناء النَّصيّة. فالمكونات اللغوية تكون من ناحية منسجمة ومتآلفة من وجهة نظر تركيبية، لكنّها في الوقت ذاته يجب أن تكون متنافرة دلاليًا حتى تُحدِث (الفجوة: مسافة التوتر)

تتضح هذه الفكرة في تحليله لمقطوعة من قصيدة "قفا نبك" لأدونيس:

"سار مهيار لا رغبة، لا اقتفاء

لصباح الصور

بل كما يتحرك نسغ الشجر

لم تكن نجمة أو طريق

كان كمثل التموج مهوى وتيه.

كان مثل النداءات مخنوقة.

للحطام"[2].

يوضّح أبو ديب أنّ النَّص في هذه المقطوعة يبدأ بمكونات متجانسة ومتوافقة فيما بينها من خلال استخدام التراكيب "سار+×(=مهيار) + طالبًا لِـ(=لا رغبة) + تكرار (= لا اقتفاء)، بعد ذلك يحيد المحور التراصفي عن مساره ويكسر بنية التوقعّات وتنشأ (فجوة: مسافة التوتر) بفضل العلاقة بين مكونين هما (الصباح والصور) فهما لا يملكان تجانسًا فيما بينهما على المستوى التراصفي، وهنا يحدث تكسّر اللغة واضطرابها، لكنّ النَّص يستطيع إعادة انتظامه الداخلي من خلال إدخال عناصر أخرى (لا .... بل) وصيغ إضافية مثل (كما+ الفعل" يتحرّك")، وهو فعلٌ دال على الحركة يتجانس مع الفعل سار، وبهذا تتحول العناصر المتنافرة إلى عناصر متآلفة منسجمة، بعد إعادة تركيبها في سياقٍ جديد داخل فضاء القصيدة، ويذكر بعدها أبو ديب جميع المستويات البنيوية التي تخلق (فجوة: مسافة توتر)[3].

---

[1] لمزيد من التفاصيل حول هذه الفكرة، يُنظر: أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص 21-22.

[2] القصيدة غير منشورة باللغة العربية قام كمال أبو ديب بترجمتها ووظفها للاستشهاد على أفكاره حول الشعريّة، يُنظر: أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص 152.

[3] يُنظر: أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص60-64.

2-البنيوية التكوينية:

إنّ العمل الذي قام به أبو ديب لخلق "شعريّة" بنيوية لم يمنعه من الانزلاق وراء مرجعيّة لم يُصرِح بها؛ بحيث اضطرته تلك المرجعيّة إلى أنْ يُحيل كل مكونات الشعريّة إلى التصور أو الرؤيا أو الموقف الفكري للمبدع؛ فلم يتردد أبدًا بإحالة كل (فجوة: مسافة توتّر) إلى المواقف الفكرية التي يتبنّاها الشاعر، فيستمد أفكاره من الفلسفة الماركسية[1] التي جعلته يُناقض نفسه، ويوسع دائرة الشعريّة، وينقلها من اللغة إلى ما هو خارج اللغة، كما أنّه لم يتوقف عن تحليل المضامين والإحالة إلى موقف الكاتب من العالم عند تحليله لأيٍ من المكونات التي تتحدد بها الشعريّة. ويمكن أنّ نضرب مثالاً لذلك بعرض قراءته لقصيدة "مسافر بلا حقائب" لعبد الوهاب البيّاتي التي طبّق عليها أطروحته، وقام باختياراته من خلال المحور المنسقي؛ إذ قام بتحوير الأبيات الأصلية:

" من لا مكان

لا وجه لا تاريخ لي من لا مكان"[2].

واستبدلها بالأبيات الجديدة المقترحة:

"من طرابلس

لا قصر لا أطيان لي، من طرابلس.

أتيت"[3].

وأكد أنّ انعدام الشعريّة وانتفاء (الفجوة: مسافة التوتر) لم ينتج عن حدوث خلل في الوزن؛ "بل إلى العودة باللغة والتصورات والمواقف الفكرية إلى سياق عادي متجانس"[4]؛ فعلى التراكيب اللغوية أن تُبرهن على الموقف الفكري الرافض والمعارض حتى تتحقق للنصوص شعريتها، فإننا وإن حافظنا على الوزن ستبقى (الفجوة: مسافة التوتر) مفقودة في ظل غياب الموقف الفكري المناهض والمعارض. وهذا ما اتضح حين استخدم خيارات أخرى بناءً على المحور المنسقي فأصبحت بالشكل الآتي:

"ومن عمّان

لا قصر، لا أطيان عندي، من عمّان "[5].

---

[1] تدعو الفلسفة الماركسية إلى جعل الأنساق الفكرية من نتاج الوجود الاجتماعي الفعلي، كما أن المصلحة المادية المشتركة هي التي تُحدد الكيفية التي ينظر بها الناس إلى الوجود. لتفاصيل أكثر حول الأطروحات الماركسية: راجع، سلدن، رمان: **النظريّة الأدبية المعاصرة**، ص49 وما بعدها.

[2] البياتي، عبد الوهاب: **الأعمال الشعريّة ج1**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995، ص120.

[3] أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص24.

[4] السابق، ص24.

[5] نفسه، ص24.

ننتقل إلى تحليل آخر قدّمه كمال أبو ديب لقصيدة "إلى الغريبة" لأدونيس التي حدّد شعريّتها في مكونات لغويّة، ثم عاد مرة أخرى ليُصرّح أن كل تلك المكونات ما هي إلا أدوات تُشكّل مضامين رؤيوية كانت اللغة مسهمة في تكوينها:

" أسأل ماذا أكتب

لزوجتي الغريبة-العاشقة الصغيرة

وورقي إذا حضرت، يهرب

وريشتي في طرف الجزيرة

حمامة تلتهب"[1].

حدد أبو ديب "الشعريّة" وحدوث (الفجوة: مسافة التوتر) في ثلاثة مستويات لغويّة:

- الصورة الشعريّة في (ورقي يهرب).
- التضاد بين الحضور والهروب.
- العلاقة بين اللغة الإنشائيّة العادية التي صيغ بها البيتان الأول والثاني، والصورة الشعريّة في البيتين الثاني والثالث.

ثم يستمر في تحليله للقصيدة ويوضّح العلاقات اللغوية بالاختيارات على المحور المنسقي، إلى أن يتراجع في النهاية عن كل تحليلاته، ويذكر أنّ "(الفجوة: مسافة التوتر) ليست لعبة لغويّة بسيطة؛ بل تجسيد عميق للعالم (...)، رؤيا تُرى بين الإنسان والعالم تواشجًا عميقًا متبادلاً"[2]، مما يجعلنا نستحضر أفكار لوسيان جولدمان في مفهومه لرؤيا العالم، وهذا أمرٌ يُؤكد على التوجّه الماركسي الذي أشرنا إليه سابقًا.

إنّ أبو ديب، وإنْ بدا مقتنعًا باقتصار الشعريّة على اللغة وحدها، إلا أنّ تلك القناعة بدأت تتلاشى شيئًا فشيئًا حين صرح أنّ للأبعاد غير اللغوية تأثيرًا في شعريّة النَّصوص؛ "فكما يمكن أن تكون عناصر لغوية يمكن كذلك أن تكون مواقف فكرية، أو بنى شعورية أو تصورية، مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو بالبنية العقائدية أو برؤيا العالم"[3]. إنّ ما يُحيّر حقًا هو قناعة أبو ديب بأنّ اللغة لا تنفصل عن التجارب الإنسانية وعن التراكمات التاريخية للإنسان وموقفه من هذا العالم، ومع ذلك تراه يُلح في غير موضع على التوجّه نحو فلسفة مثاليّة تحدد الشعريّة في

[1] أدونيس: **أوراق في الريح**، ضمن **الأعمال الشعريّة أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1996، 117.
[2] أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص32.
[3] السابق، ص 22.

اللغة واللغة فقط دون وضعها في سياق آخر، ومع ذلك نجده يؤمن بمحدودية المحايثة ويضطر للاستعانة بمقومات أخرى تحقق للنصوص شعريّتها.

يتضح هذا التوجّه الذي تبناه أبو ديب في مقاربته لقصيدة "أرانا موضعين" لامرئ القيس:

"أرانا موضِعين لأمرِ غيبٍ ونسحَر بالطعام وبالشراب
عصافيرٌ وذُؤبانٌ ودود وأجرأ من مجلّحلة الذئاب
وكل مكارم الأخلاق صارت إليه همتي به اكتسابي"[1].

يتنكّر أبو ديب في تحليله لهذه الأبيات لمرجعيّته البنيوية التي عزم على الاستناد إليها واستبدلها بشعريّة الثورة والرفض، فـ (الفجوة: مسافة التوتر) في الأبيات السابقة لم تنتج من تنافر الدلالات أو تكسّر اللغة، ولكنّها تكونت بفضل وجود تناقض حاد بين موقفين من الوجود الإنساني. هذان الموقفان يُمثلان "ثنائيّة ضديّة يبدو معها الإنسان عالقًا في شبكة لا يستطيع الإفلات منها تصنعها المفارقة بين واقعه، بين حتمية مصيره، وبين سلوكه اليومي وعماه عن هذه الحتمية"[2]. ويستمر أبو ديب في تحليله لدلالات القصيدة دون أي التفات للغة القصيدة حتى يصل في النهاية إلى أنّ الفجوة لم تتنامَ بفضل البناء اللغوي، ولكن تتنامى "بين واقعين، بين رؤيين للشرط الإنساني: هما رؤيا الإنسان لنفسه ورؤيا الشاعر له، الإدراك الفردي الحاد للتناقض بين وجود الإنسان ووعيه، والغفلة المطلقة الجماعية عن هذا التناقض والاستسلام لوعي جزئي للوجود الإنساني"[3]. وبذلك يتضح أنّ أبو ديب مشغول بالإنسان وفكره ورؤياه، فـ"الشعريّة" لا تتحقق بفعل الانزياحات اللغوية، ولكن بفعل الرؤية العقائديّة الذاتية الرافضة لمتناقضات العالم.

يوضح لنا جاسم جبارة أن القناعة الأيديولوجية هي المتحكّمة في توجيه شعريّة أبوديب من خلال تركيزه على "رصد المتناقضات والثنائيّات الضدية والظواهر الشعريّة والنقديّة المفارقة للأدب والرتابة والتقليد، كما يحاول توظيف الأدب لخدمة أهداف سياسية وأيديولوجية"[4]. إنّ ما قدمه جاسم جبّارة يلفت أنظارنا إلى أنّ العيّنة الشعريّة التي حللها أبو ديب وطبّق عليها أطرُوحاته الشعريّة كانت في مجملها قصائد لأدونيس. وقد ذكر أبو ديب أن أشعار أدونيس كانت حاضرة في الكثير من دراساته؛ لأن الإنتاج الرصين لهذا الشاعر يجب أن لا يَغفل عنه النقد[5]، ولكنّه لم يُصرّح بموافقة أفكار أدونيس وأشعاره الرافضة للواقع لمفهوم أبو ديب للشعريّة والذي

---

[1] **ديوان امرئ القيس**: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت، ص 97.

[2] أبوديب، كمال: **في الشعريّة**، ص44.

[3] السابق، ص44.

[4] جبّارة، جاسم: **مسائل النقد في الشعريّة العربية**، ص 117.

[5] أبو زيد، عصام: حوار مع الناقد كمال أبو ديب، **مجلة الجوبة**، مؤسسة السديري الخيرية، جدة، 2008، ع20، ص 63.

يتحقق من خلال التعارض مع الواقع ونبذه؛ لذلك كانت الأشعار الثورية هي التي تمثل القمّة لديه والمثال الذي يجب احتذاؤه؛ لأنّ الشعريّة عنده "ليست موقف قبول واطمئنان؛ بل موقف تغير وزعزعة وعالم جديد. ومن هنا كان الشعر الحق تخريبيًا ثوريًا"[1].

يستفيد أبو ديب في تحديده للشعرية من فكرة الثنائيات الضدية البنيوية، ولكن هذه الثنائيات ليست ثنائيات لغوية؛ بل ثوريّة بين عالم الشاعر الداخلي وعالمه الخارجي، حيث يجب أن تُناقض رؤية الشاعر الخاصة الرؤية السائدة. ورغم هذا التصريح يعود أبو ديب ويتدارك موقفه ليعلن أنّ اللغة يجب أن تكون مسهمة في إبراز هذا الموقف الثائر، فالموقف الثوري لا يتكون من جراء نفسه، وإنّما من خلال تعاضده مع اللغة التي تتحول من كونها حاملة للمضامين إلى كونها مسهمة في فعل التثوير. تتضح هذه الفكرة من خلال تحليله لقصيدة "لغة الخطيئة":

"أحرقُ ميراثي، أقولُ أرضي

بكر، ولا قبورَ في شبابي

دربي أنا أبعدُ من دروب

الإله والشيطانْ"[2].

وهنا، نجده يربط بين الرؤيا الثورية واللغة الثائرة المنزاحة عن قوانين اللغة المألوفة، وقد عبّرت عن الموقف وفجرته من خلال طاقاتها الكامنة. وبهذا تنبثق (الفجوة: مسافة التوتر) وتتحقق "الشعريّة". إنّ مثل هذا التحليل يبرِز أنّ مرجعيّة أبو ديب تتنامى في بيئة هيجل الجدلية، وتبتعد كثيًرا عن الموقف البنيوي من اللغة.

يرصد حسن ناظم التناقض الذي وقع فيه ناقدنا من جرّاء سعيه للكمال في نظريّته دون إدراك خطورة هذا الخلط والتعدد؛ فعلى الرغم من أنّ شعريّة أبو ديب "تعايَن عبر لغة النَّص نفسه، غير أنّ البنيات التي تتعلق برؤيا العالم تُعَدُ زيادات نصية غير لغوية، وربما تكون أوقعت أبو ديب في تناقض مُحيّر، بين اجتزائيّة مخلة بمفهوم الشعريّة وشمولية لهث وراءها ولم يُطوعها"[3]، الأمر الذي خَلَقَ تباينًا كبيرًا بين المأمول الذي صدح به وبين الواقع الذي قدّمه، فلم يفوت فرصة في جعل كل المكونات اللغوية في القصائد الشعريّة في خدمة الثورة والرفض.

ولتوضيح الفكرة السابقة نتتبع طريقته في تحديد (الفجوة: مسافة التوتّر) في مقطع من قصيدة "رقّتْ حواشي الدهر فهيَ تمرمرُ" لأبي تمام:

---

[1] أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص70.

[2] أدونيس: **أغاني مهيار**، ضمن **الأعمال الشعريّة أغاني مهيار وقصائد أخرى**، ص 178.

[3] ناظم، حسن: **مفاهيم الشعريّة**، ص123.

"مطرٌ يذوبُ الصَحوُ فيِه

وبعدُه

صحوٌ يكادُ من النضارةِ يُمطر"[1].

-في المرحلة الأولى: يشير أبو ديب إلى وجود انسجام وتجانس في تركيب مفردات القصيدة لكن، (الفجوة: مسافة التوتر) تتكون من خلال الثنائيات الضدية بين (الصحو والمطر) وبين إمكانية الحدث وامتناعه من ناحية أخرى. فنحن أمام حالة صراع وتمزق بين الإقدام والامتناع. وإلى هنا نحن أمام تفكير بنيوي.

- في مرحلة ثانية: ينتقل أبو ديب ليُلامس وعي القارئ ويجعله شريكًا في تحديد الشعريّة التي تنتج عن "خلخلة بنية التوقعات من خلال المفارقة بين دلالة البنية التركيبية المتوقعة وبين مضمونها الفعلي[2].

- في المرحلة الثالثة: يعود أبو ديب للتفكير البنيوي ويُحيل الشعريّة إلى "نظام العلاقات بين أطراف العملية الشعريّة"[3].

- في المرحلة الأخيرة ينتقل أبو ديب بالشعريّة إلى المنظور الرؤيوي كما اعتاد أن يفعل؛ لتكون "الفجوة الأساسية في البيت فجوة على صعيد الرؤيا الأساسية والعلاقة بين الطرفين اللذين يُجسدان هذه الرؤيا في القصيدة كلها"[4]، وهذا ما يجعلنا نقترح أن تكون شعريّة أبو ديب شعرية رؤيوية ثورية ورافضة.

لعل أبو ديب حاول أن يحدد شعريّته من خلال مكونات وأفكار غير منسجمة، تستقي مصادرها من عدة مناهج، وكأنّه يسعى إلى خلق منهج تكاملي يجمع فيه بين مرجعيّات متعددة يكمل كل منها نقص الآخر؛ الأمر الذي أوقعه في التباس وتناقض في بعض المواضع. ومع ذلك فإنّنا نعزو هذا الخلط الذي وقع فيه إلى حداثة الطرح في ساحة النقد العربي آنذاك؛ إذ كان أبو ديب من أوائل المسهمين في اجتراح نظرية في الشعريّة، ومع كل ما اتضح لنا من تناقضات في تنظيراته وتطبيقاته فإننا لا ننفي جهده التنظيري.

لم يُفلح كمال أبو ديب، من وجهة نظرنا، في التعامل مع المرجعيّات. فقد جعل نفسه في البداية أسيرًا للبنيوية يُلح في كل مرة على أهميّة اللغة وعلى مركزيّة اللغة في دراسة "الشعريّة"، كما أنّه يؤكد على ألا شعريّة خارج النظام العلائقي، ثم لا يلبث أن يناقض نفسه ويتحول إلى

---

[1] **ديوان أبي تمام الطائي**، تحقيق: محيي الدين الخياط، نظارة المعارف العمومية الجليلة، بيروت، د.ت، ص158.

[2] يُنظر: أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص34.

[3] السابق، ص34.

[4] نفسه، ص36.

عوالم خارجة عن اللغة تربط "الشعريّة" بالتجربة الإنسانية جمعاء، فنجده بعد الانتهاء من تحليل العناصر اللغوية يتحول إلى دراسة المضمون ويربطه بذات المبدع، وفي مرحلة لاحقة يتوجّه إلى القارئ أحيانًا ويجعل له شأنًا في تفعيل الشعريّة، مُتناسيًا أنّه بإقراره في أطروحته بتبنّي المنهج البنيوي فإنه ينفي استفادته من أي شيء خارج السياق النَّصي. لقد عبّر عن هذا بقوله:"ما هو شعرية هو الفضاء الذي يتموضع بين الأشياء: بين شيئين (فأكثر) ينتظمان، أولاً: في علاقة تراصفية ومنسقية، ثم ثانيًا: في علاقات تشابك وتقاطع وإضاءة داخلية متبادلة شاقوليًا [رأسيًا] وميلانيًا[أفقيًا]، ثم ثالثًا: في علاقات إضائية بين النَّص والآخر: والآخر هو المبدع والعالم والمتلقّي، وتاريخ النَّصوص الأخرى ضمن الثقافة وخارجها"[1]. فالشعريّة إذن تشمل كل تلك المظاهر التي تشمل علاقات لغوية، وعلاقات تداولية، وعلاقة تواصلية تتضمن القارئ.

نحن لا ننكر على أبو ديب تعدد مرجعيّاته؛ فتعدد المرجعيّات (بوعي) دليل الانفتاح وسعة الأفق ومرونة عقلية الناقد في أطروحاته، ولكن ما قد نأخذه عليه هو الخلط بين تلك المرجعيّات، والجمع بينها في سياق واحد وفي دراسة واحدة واحتوائها تحت مظلة واحدة أسماها (الفجوة: مسافة التوتر)، حيث ارتدى قناع البنيوية بغية الهروب من توجّهاته الثقافيّة الحقيقية.

إنّ شعريّة أبو ديب في تفرعاتها تجعلنا نتساءل ماذا لو كانت شعريّته مرحلية؟ بمعنى أن ينطلق من مرجعيّة واحدة فقط يُحيل أفكاره إليها كأن يكون شكلانيّا؛ أو بنيويًا؛ أو بنيويًا تكوينيًا، أو متّجهًا إلى نظريّات القراءة ونقد استجابة القارئ، وبعدها يُوسّع أطروحته بما لا يتنافى مع المنطلقات الأساسية؟ وليس هذا غريبًا أو مستهجنًا عند نُقاد الغرب من أمثال جينيت وبارت وباختين وغيرهم؛ إذ كانوا أوفياء ومخلصين لكل مرجعيّة استندوا إليها، في كل مرحلة من مراحل تحولاتهم الفكريّة والنقديّة.

ألم يكن من الأفضل أن ينتهج أبو ديب منهجًا يُحافظ على مكانة اللغة دون إهمال سياقاتها الاجتماعية كما فعل لوسيان جولدمان مثلاً؟! ألا تناسب أفكاره أطروحات ميخائيل باختين في منهجه السوسيونصي عندما استشعر أبو ديب أن اللغة حاملة للتاريخ والمجتمع، كما تتصل بأفكار بيير زيما الذي ألحّ على البعد الأيديولوجي؟

ومع ذلك يمكن القول: إنّ الارتباك الذي تولّد عند نقادنا جاء نتيجة تنازعٍ فلسفي وصراع فكري. فأبوديب مثلاً -كما لاحظنا-يحاول أن يُبلور رؤية لـ"شعريّة" عربية من خلال التفكير بآلية غريبة، ونجده بين الفينة والأخرى يُقارب نصوصًا مُترجمة فقدت كل خصائصها الأصيلة عند

[1] أبو ديب، كمال: **في الشعريّة**، ص 58.

ترجمتها، هذا صراع يتنازعه بين محاولة اللحاق بأفكار الحداثة من جهة، وعدم القدرة على عزل الشعر عن الواقع والمواقف الفكرية والرؤى الأيديولوجية من ناحية أخرى.

نخلص من ذلك كله إلى أن مصطلح (الفجوة: مسافة التوتّر) عند أبو ديب لا علاقة له بمرجعيّاته الثقافيّة وتمثلاته "للشعريّة"؛ بل هو مصطلح مساوٍ لفهمه للشعر في تمظهراته المختلفة، ولم تؤثّر تعدديّته المرجعيّة على توجيه بوصلة المصطلح نحوها. والجدول الآتي، يُلخّص مرجعيّات أبو ديب:

جدول رقم (3) مُلخص مرجعيّات كمال أبو ديب

نوع المرجعيّة	ممثلو المرجعيّة	تمثلات أبو ديب للمرجعية
التراث البلاغي والنقدي القديم	الجرجاني (نظرية النظم)	العلائقيات والكلية
اللسانيات	رومان جاكوبسون (المحور الاستبدالي/ المحور الوصفي)	(المحور التراصفي/ المحور المنسقي)
اللسانيات	نعوم تشومكي (البنية السطحية والبنية العميقة)	البنية السطحية متوافقة مع البنية العميقة عند تشومسكي وهما متناقضتان عند أبو ديب.
المنهج البنيوي	- جان كوهن (الانزياح) -جيرار جينيت (مفهوم الفجوة)	الفجوة-اللاتجانس (الفجوة: مسافة التوتّر)
المنهج البنيوي التكويني	لوسيان جولدمان (رؤيا العالم)	رؤيا العالم
نظريّات القراءة	آيزر	مسافة التوتر

المبحث الثاني

الشعريّة الحائرة

لم يكن من السهل التعامل مع المرجعيّات الثقافيّة **لصلاح فضل**؛ لاتساع رقعة أفكاره النظريّة حول "الشعريّة"، بالإضافة إلى توزّعها في مؤلفاته الثلاثة (شفرات النَّص: دراسة سميولوجيّة في شعرية القص والقصيدة)، و(أساليب الشعريّة المعاصرة)، و (تحولات الشعريّة العربية). وقد عزّز من هذه الصعوبة أن الكثير من الدراسات النقدية التي تناولت هذا المصطلح عند فضل تربط أفكاره حول "الشعريّة" بمؤلفاته الأخرى في نظرية الأدب مثل (النظريّة البنائية) و (منهج الواقعية في الإبداع الأدبي) و (أشكال التخييل)، متجاهلين خصوصية كل مؤلف واختلاف توجّهاته، مما جعلهم يصرحون بالتزامه المنهج الواقعي أو البنيوي في دراسته. ومن تلك الدراسات: كتاب (صلاح فضل والشعريّة العربية) الذي قدّم فيه أمجد ريان عرضًا لأفكار صلاح فضل حول الظواهر الأدبيّة والنقديّة في جميع مؤلفاته تحت مسمى "الشعريّة".

وبسبب ذلك الخلط الذي اعترى الدراسات التي تعاملت مع مصطلح "الشعريّة" عند فضل، حدَّدنا عيّنة مكونة من مؤلَّف واحد للناقد تتمثل في كتاب (أساليب الشعريّة المعاصرة)، محاولين البحث في المرجعيّات التي ارتكز عليها في تصنيفاته لأساليب الشعريّة المعاصرة. وقد وقع اختيارنا على هذا الكتاب دون غيره لاحتوائه على رؤية شمولية لأساليب الشعريّة ترتكز على مجموعة كبيرةٍ من المرجعيّات. ومع أنّ محدوديّة العينة-أي اختيار كتاب واحد-قد تؤدي إلى إغفال بعض المرجعيّات التي استفاد منها فضل، لكن من شأنها أن تُحقّق دقةً في الطرح.

يعرّف صلاح فضل الشعريّة من منطلقات مزدوجة فيرفض تقييدها بأطر بنيوية/ شكلية صارمة، تتعامل مع النَّصوص معاملة لغوية جافة، ولهذا قرر أنّ "الشعريّة" أو "علم الأدب" "ليس علمًا تحليليًا على نمط الرياضيات البحت، ولا ينبغي أن يقع في هذه الدائرة؛ لأنّه علمٌ يحمل في طياته وصفًا للأشخاص والأفعال والأشياء وأحوالهم "في إطار المجتمع"، [كما أنّه] يعتمد على وقائع لغويّة ذات خصائص اجتماعية وجمالية معًا"[1]. ومن هذا المفهوم نجد أنّ تحديد فضل للشعريّة يتصل بجانب لغوي، وجانبٍ آخر خارج عن حدود البنية اللغوية، وهذا يجعلنا نتوقع من فضل شعريّة سوسيونصية تُماثل شعريّة باختين.

لكن بالانتقال إلى كتاب (أساليب الشعريّة المعاصرة) نجد أنّ صلاح فضل يُثير إشكالية الدراسات الأسلوبية في النقد العربي، ويبنى دراسته على مجموعة من الحقول المعرفية المختلفة، فقد استفاد من "الكشوفات الأسلوبية المنهجية عند الغربيين، وما قدمه (علم النَّص) من

[1] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص14.

ممارسة نقدية شمولية للخطاب الأدبي أو الشعري على نحو خاص،(...)، والتنبيه إلى المواشجة بين المداخل النَّصية والسياقية والجمالية، في دراسة النَّصوص الشعريّة أو الأساليب الشعريّة، والمواءمة بين تلك المداخل المتباينة"[1]، في محاولة منه لبناء منهجٍ تركيبيٍ جديد، يرفض اتباع المناهج التقليدية الغربية بقوانينها الصارمة، كما أنه يحاول إضافة طابعٍ ذاتي على المنهج المُتبع في هذه الدراسة.

إنّ المنهج الذي يتبعه صلاح فضل في تصنيفه لأساليب الشعريّة العربية من الناحية الإجرائية هو منهج تجريبي[2]، يسعى من خلاله إلى الربط بين نظرية "التعبير" *Couching*، ونظرية "التوصيل" *Connecting*، ليجمع بين معايير البناء النَّصي من جهة، وآليات تلقّيه من جهة أخرى. فكما يهتم بتحديد العناصر اللغوية المكونة للنص، يولي اهتمامه أيضًا بكفاءة متلقّيه، وقدرته على كشف الشفرات الجمالية المكونة له، وهذه الفكرة تُحيلنا إلى فهم آيزر الذي افترض أن النَّص الأدبي يتكون من قطبين: القطب الفني *Artistic*، والقطب الجمالي *Aesthetic*؛ فالقطب الفني هو النَّص المؤلَّف، والقطب الجمالي هو التحقق الذي ينجزه القارئ"[3]؛ الأمر الذي يسمح باستيعاب الظواهر اللغوية للنصوص الشعريّة، ثم يتجاوزها "إلى العوامل المدركة لأنماط القراءة والفهم بما يدخل في قلب نظرية النَّص ويستوعب جماليات التلقّي"[4].

يبدو أن التحديد الذي قدمه فضل لمفهوم "الشعريّة" يجعلنا أمام نظرية متشعبة تشترك في تكوينها أقطاب متعددة، وهي الأقطاب التي تهتم بها الدراسات الأسلوبية في تمظهراتها المختلفة، فنجد أن هناك أسلوبية تتصل بالكاتب وتختص بالتعبير عن أيديولوجيته وتوجّهاته الفكرية، كما نجد أن هناك أسلوبية تهتم بالقارئ وتُنبّه إلى أهمية تفاعل القارئ مع الخصائص الداخلية للنص. وهناك أيضًا أسلوبية مُحايثة ينفتح مفهومها على التأليف النَّصي؛ فتعالج الأسلوب بوصفه تنظيمًا دالاً على العناصر اللسانية المكونة للبنية النَّصية[5].

يستفيد صلاح فضل من أفكار البنيوية أيضًا في تحديده لقطب التعبير، من حيث إن دلالة التعبير الشعري تنتج عن محصّلة التداخل البنيوي لمجموعة الأبنية التعبيريّة في علاقاتها، وتصبح "البنية الكبرى للنص، المتولدة من طريقة ترتيب أجزائه ونظامه المقطعي، هي التي تجعل

---

[1] صالح، بشرى موسى: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، **مجلة علامات**، ج40، مج10، ربيع الآخر، 1422-يونيو 2001، ص 303.

[2] لقد نبّه تودوروف إلى خطورة استخدام المناهج التجريبية في العلوم الإنسانية في المقدمة التي وضعها لكتاب: **نظرية المنهج الشكلي**-لمزيد من التفاصيل حول هذه القضية راجع: **نصوص الشكلانيين الروس** ص 18-19. ولعل الارتباك الذي يلاحظ عند صلاح فضل عائد إلى توظيفه منهجًا يتناسب مع العلوم الطبيعية ومحاولة تطبيقه على قضايا تجريبية.

[3] آيزر، فولفغانغ: **التفاعل بين النَّص والقارئ**، ضمن كتاب: **القارئ في النَّص: مقالات في الجمهور والتأويل**، ت: حسن ناظم وعلي حاكم، دار الكتاب الجديد، بيروت، ط1، 2007، ص129.

[4] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص7.

[5] يُنظر: بليت، هنريش: **البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النَّص**، ت: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص 51-57.

منه دالاً لغويًا كبيرًا يتميز بدرجات متفاوتة من التشتت والتماسك، طبقًا لأنواع العلاقات المقطعية، وتوارد أبنية التوازي، وتبادل التكرار فيه، وهو أمر تنجم عنه أشكال نصية عديدة، تقوم بدورها بتركيب الشفرات الدالة الكلية"[1].

يضع صلاح فضل مجموعة من المحددات يُصنِّف عبرها أساليب الشعريّة، وتلك المحددات مُصممة لقياس "درجة تعالق التعبير بالمحتوى"[2]، فيضع مجموعة من معايير الأداء اللغوي(درجة الإيقاع –درجة النحوية –درجة الكثافة – درجة التماسك/التشتت)[3]، ثم يربطها بالمحتوى الدلالي للقصائد، وينتهي بتحديد أثر تلك المعايير على فهم القارئ وقدرته على الاستجابة لها، ثم يُصنفها في سلم درجات الشعريّة التعبيرية التي حددها بـ (الأسلوب الحسي ومثله نزار قباني، الأسلوب الحيوي ومثّله بدر شاكر السياب، الأسلوب الدرامي ومثّله صلاح عبد الصبور ، الأسلوب الرؤيوي ومثّله عبد الوهاب البياتي)، أو يصنفها ضمن درجات التجريد كما عند أدونيس، أو يجعلها في منطقة متوسطة بين الدرجة التعبيرية والدرجة الحسية وقد حددها فضل بسعدي يوسف.

يعكس منهج صلاح فضل في تصنيفه للأساليب الشعريّة من خلال هيمنة أحد المعايير المذكورة سابقًا فكرة الوظيفة المهيمنة (عند رومان جاكوبسون)، تلك الوظيفة التي يُحدد حضورها طبيعة الرسالة اللفظية بطغيان وظيفة من الوظائف عليها. وكذلك الحال مع تصنيفات صلاح فضل؛ فـ "كلما زادت درجة الإيقاع اتّجه الأسلوب إلى الحسية، أما التجريد فينحو بالأسلوب إلى الرؤية، مع الوضع في الاعتبار وجود الدرجات كلها في جميع الأساليب بالطبع، وإن ارتفعت نسبة الحضور فيما بينها"[4].

يُسمى **المعيار الأول "درجة الإيقاع"** وتُمثّل هذه الدرجة المستوى الصوتي والأوزان العروضية، والقوافي، وتوزيع الحزم الصوتية، والإيقاع الداخلي للقصيدة. هذه العناصر الإيقاعية وأهمها القافية لم يعد دورها تكميليًا أو جماليًا كما كانت سابقًا، وإنّما أصبحت تؤدي دورًا مهمًا في إنتاج الدلالة، وتعين على تحدد مسافة العلاقة بين الدّال والمدلول فكلما كان الإيقاع واضحًا، كانت القصيدة أقرب إلى التماسك، ومن ثمّ أصبحت دلالتها أكثر وضوحًا، وأصبحت معانيها واضحة للمتلقي.

---

[1] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص23.

[2] السابق، ص25.

[3] سنقوم بعرض جميع المعايير التي وضعها فضل بشكل نظري ثم نربطها عند التحليل بمرجعيّات الناقد ومدى التزامه بأطروحاته النظريّة، فوضع أمثلة تطبيقية على المعايير المفردة يُعد–في تقديرنا–أمرًا مُخِلّا ولا يسمح بتقديم الصورة الكاملة حول أطروحة الناقد، لذا، نؤكد أن تأجيل الأمثلة التطبيقية إلى حين العرض للأفكار النظريّة أمرٌ متعمد من قبل الباحث.

[4] قطب، محمد سيد: صلاح فضل وقوانين الشعريّة، **مجلة فصول**، ع 78، 2010، ص404.

حدد فضل "**درجة النحويّة" معيارًا ثانيًا يُعين** على تصنيف الأساليب الشعريّة، مما له أثرٌ في تعقيد النسيج النَّصي أو تبسيطه، فكلما كان التزام الشاعر بالقواعد النحوية، كانت المسافة بين الدال والمدلول أقرب، مما يعني سهولة في تأويل النَّص واقترابه من درجة (الحسية)، وكلما انحرف الشاعر عن النظام النحوي زادت المسافة بين الدال والمدلول واتجه النَّص إلى التجريد[1]. لذلك لم يكتف فضل في تصنيفه لدرجات الشعريّة بهذا المعيار، وإنّما ربطها بمضامين القصائد كما ربطها بالتجربة الشعريّة وطبيعة التلقي؛ لهذا "فإنّ درجة النحويّة الشعريّة لا تقف عند المستوى النحوي؛ بل تتعداه إلى حساب طرائق توظيف العناصر الشكليّة والدلالية البديلة بالشعر، بما يربطها بنيويًا بالدّرجات الحافة بها"[2].

أما "**درجة الكثافة" فهي المعيار الثالث** وتتحدد من خلال "عدد العلاقات البنيوية التي يتطلبها تركيب الموضوع الشعري"[3]، كما تتصل بالتعدد في الأصوات والصور المجازية، وحركة الفواعل في القصيدة، إضافة إلى اتصال درجة الكثافة بمقدار المجاز ومدى ارتباطه بالفضاء غير اللغوي. بمعنى آخر ترتبط درجة الكثافة بمقدار استخدام الشاعر للصور الخيالية والاستعارات، وعلاقة تلك المجازات بنمو المضمون الشعري، فكلما زادت عدد الصور المجازية المستخدمة في النَّص زاد المضمون الشعري نماءً وزاد نسيج النَّص تعقيدًا واتجه إلى درجة التجريد.

يتمثّل **المعيار الرابع في "درجة التماسك/التشتّت"**، وتعد هذه الدرجة حصيلة للدرجات السابقة؛ إذ ترتبط بالفهم الكلي للنص، فكلما كانت العناصر النحويّة والدلالية ملتحمة كان النَّص ملتحمًا، وعلى العكس كلما تنافرت تلك العناصر اتجه النَّص نحو التشتت، وهذا المعيار لا يرتبط بالبنية النَّصية وحسب؛ بل يرتبط بالقارئ الذي يفترض وجود طابع كلي متماسك؛ لأنّ التماسك حاجة تأويلية له، وبذلك" تصبح القواعد النحويّة (...) عناصر داخلة في تكوين الكفاءة الحدسية لفهم الأدب، وتقوم الشعريّة بتشكيل نموذج لأنماط الفهم الشعري لأبنية التعبير"[4]. وهذا المعيار يتكئ على نظريّات القراءة والتلقّي، ويستفيد من أطروحات ريفاتير الذي يُوجّه بضرورة تصميم القصيدة وفق آلية تسمح باستجابة القارئ وبهذا يكون " الفارق في الأنواع الأسلوبية لا يعتمد على التكوين النَّصي فحسب؛ بل تدخل فيه درجة كفاءة التلقّي وقدرة القارئ على تعويض الوقائع المضمرة وتخيل الأبنية العميقة للقصيدة"[5].

---

[1] تُعيدنا فكرة درجة النحوية عند صلاح فضل والعلاقة بين الدال والمدلول إلى مفهوم "الانزياح عند جان كوهن؛ فالانزياح هو تنافر بين الدال والمدلول وتكسير للأعراف اللغوية، وهذا بالتحديد ما يُريده صلاح فضل بالانحراف النحوي.

[2] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص40.

[3] السابق، ص40.

[4] يُنظر: نفسه، ص44-46.

[5] نفسه، ص60.

إنّ التحديد الإجرائي الأسلوبي الذي اتبعه صلاح فضل في تصنيفه لأساليب ودرجات "الشعريّة" لا يُعد تحديدًا لغويًا بحتًا؛ فلم يكتفِ في منهجيته "باستخدام تقنيات التحليل الأسلوبي أو البنائي المستندة بالدرجة الأولى إلى علوم اللسان والبلاغة؛ بل يتجاوزها إلى السيميولوجيا التأويلية، واستيعاب الأفق اللغوي للظاهرة، ولمقولة الموقف المعاصر بكل ما تنطوي عليه من عوامل تلتصق بالمؤلف والمتلقي، والبيئة والمجتمع"[1]. وبهذا يكون فضل قد استخدم مزيجًا متراكبًا من توجّهات الدراسات الأسلوبية التي تتصل بالنَّص والمؤلف والمتلقي على حدٍ سواء.

ليست المعايير التي قدّمناها هي محددات تصنيف أساليب الشعريّة فقط عند صلاح فضل، فبالإضافة إلى تلك المعايير يعود ليضُمّ إليها معيارًا يراه مُغيّبًا هو تجربة الشاعر ومعجمه اللفظي؛ فالأثر الشعري لا يوجد إذا كان المتلقي لا يقبل المحتوى الشعري المبثوث في الرسالة الشعريّة. وما دام الأمر كذلك فإن "القارئ لا يقوم بوظيفة سلبية في عملية التواصل الفنية باعتباره مجرد متلقٍ فيها. بل إنّ وظيفته بالغة الإيجابية والدينامية. فالقارئ يتدخل في خلق القصيدة"[2]. وهذا يدل على أنّ البنية اللغوية وحدها غير قادرة على تحقيق شعريّة النَّص دون وجود حركة تفاعل مع العناصر الخارجية التي تُدخِل النَّص في حالة من التفاعل والتداول مع عناصر أخرى.

يمكن القول: إنّ المعايير المحددة لقياس درجات الشعريّة تنحصر في هذه المصطلحات (الإيقاع، النحوية، اللانحوية، التكثيف، الانحراف، التماسك، التشتت، استجابة القارئ، تجربة الشاعر، المعجم اللفظي). وإذا حاولنا أن نجمعها تحت ظل منهج نقدي بعينه فلن يتيسر لنا ذلك؛ لأنّ المناهج النقديّة تتخذ مسارًا سياقيًا أو نصيًا، أو متوسطًا بينهما، أو تفاعليًا يقوم على عملية التواصل بين النَّص وقارئه.

أما فضل فقد تجاوز تلك المناهج وانتقى معايير وإجراءات تناسب تصوّره التجريبي في تحديد الأساليب الشعريّة، فلم نجد أمامنا سبيلاً إلا أن نصوغ تلك الإجراءات في منهج أسلوبيٍ للناقد بالمعنى الذي حدده حسن ناظم، حيث ذكر في مقدمة كتابه (البنى الأسلوبية:دراسة في أنشودة المطر للسياب) أنّ الأسلوبية توسّعت حتى أصبحت منهجًا قائمًا بذاته، هذا المنهج يُراعي البنية النَّصية ولا يتجاوز العوامل والظروف المتصلة بالمؤلف وبيئته[3]، وذلك ما وجدناه عند

---

[1] صالح، بشرى موسى: المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، ص 305-306.

[2] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص 14.

[3] يُنظر: ناظم، حسن: **البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص7 وص30.

فضل؛ لأنّ المعايير التي بها تتحدد درجات الشعريّة معاييرٌ بنائية لكنّها لا تتجاهل المناطق الحافة بالنَّص.

لا يتعامل فضل مع القصائد بشكلٍ مباشر عند تحديده لدرجات الأسلوب الشعري، ولكنه يتعامل مع كتلة من العلاقات يندرج فيها الشاعر وقصائده وظروفه التاريخية وبيئته الاجتماعية، ثم يربط هذه السياقات بالمعايير اللغوية التي أسس لها في المدخل النظري (النحوية، الكثافة، الإيقاع، التماسك/التشتت) وفي النهاية يربط تلك المعايير بقدرة القارئ على الاستجابة للقصيدة، فلا تتضح لنا معالم منهج بعينه أو رؤية محددة أو مرجعيّة صريحة.

لنأخذ مثالاً للآلية التي حدد من خلالها صلاح فضل أشعار نزار قباني ضمن درجة التعبير الحسية:

إنّ أول المحددات التي جعلت نزار في خانة الأسلوب الحسي كانت الدلالات الشعريّة، حيث استنبط فضل ذلك من خلال مقاربته لأبيات من قصيدة "قالت لي السمراء":

"إذا قيل عني أحس كفاني

ولا أطلب الشعر الجيدا"[1].

وذكر أنّ التوجّه الحسي للشاعر ينطلق من ذات شاعرة "تكتفي بالحس، ولا تطلب الشعر الجيد الماجد. ترضى بنوع أدنى من الحياة والفن (...) وتقف عند عتبة الإدراك في منطقة المعطيات الأولى وتقنع بملامستها"[2]، وكأنّه يحدد أسلوب الشاعر من معاني قصائده.

حلّل فضل خمس قصائد لنزار هي "كم الدانتيل" و"مشبوهة الشفتين" و "كرستيان ديور" و "قارئة الفنجان" و"الوصية" ليثبت تصنيف نزار في خانة الأسلوب الحسي، وطبّق عليها المعايير المذكورة آنفًا، ونلاحظ أنّ اختياره للقصائد اقتصر على قصائد الغزل باستثناء قصيدة "الوصيّة" فكانت تندرج تحت الشعر السياسي.

في قراءته لقصيدة "كم الدانتيل" يقول نزار:

"يــا كمها الثرثار يا مشتل

رفّه على الدنيا ولا تبخل

يا شفة .. تَفتيحها ممكن

---

[1] قباني، نزار: **الأعمال الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، د.ت، ص 17.

[2] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص69.

يـا سـؤالاً بـعــدُ لم يُسأل

يا كُمها المنشالُ عن ثروةٍ

إذْهل.. فإنَّ الخيرَ أنْ تُذهل"[1].

يُبيّن فضل أن نزار استخدم درجة تخييل معقولة لا تؤدي إلى إبهام المعنى أمام القارئ، ولا تمنعه من التفاعل مع معاني القصيدة، فدرجة النحويّة عالية، والعلاقة بين الدوال والمدلولات قصيرة غير مبهمة وسهلة الاكتشاف، أما تكرار النعوت غير المألوفة على القارئ لم تشوّه فهمه لها، فقد تراوحت القصيدة بين "شطر أول مدهش لافت يلطفه الشطر الثاني؛ إذ يردّه إلى منطقة المألوف في معرفة الموصوف"[2]، وقد حقق هذا التقارب في النعوت درجة كثافة عادية، أنتجت نصًا متماسكًا يسهل على القارئ الاندماج في بنيته وسبر أغوارها.

ثم يمضي فضل في تحليله لمضامين القصيدة ويحدد معانيها ودلالاتها، ويربط بين استخدام نزار للغة الحسية ذات المعاني المباشرة أحادية الدلالة بمناطق أخرى خارج النَّص الشعري فما حمل نزار على استخدام الأسلوب الحسي كما يرى فضل هو " تغيّر ذوق العصر الحديث، والانتقال من مرحلة الانفصام بين الفعل الحسي والقول المثالي إلى درجة من الوعي يتم فيها تطويع الكلمة الشعريّة لتحمل مجمل ذبذبات الحياة"[3]، وتناسب طبيعة المجتمع الذي تُوَجّه إليه.

وعندما انتقل إلى قصيدة "مشبوهة الشفتين" التي يقول فيها نزار:

"مشبوهة الشفتين لا تتنسكي

لن يستريح الموعد المكبوت

وغريزة الكبريت في طغيانها

ماذا؟ أيكظم ما به الكبريت؟"[4].

أشار فضل إلى استخدام نزار لمعجم لفظي يعتمد على الجسد، وهذا من شأنه أن يحدد مسار لغة الشاعر ويجعلها لغة وصفية ولغة تصويرية مباشرة لا تنغمس في الاستعارات المبهمة، كما أنّ هذا المعجم أسهم في تكوين نص متماسك يساعد القارئ على الاستجابة له؛ فلا يحتاج إلى كفاءة لتلقّيه؛ أما بالنسبة إلى الجانب الإيقاعي-من وجهة نظر فضل-فقصيدته "تطفح

---

[1] قباني، نزار: **الأعمال الكامل**، ص280.

[2] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص 78.

[3] السابق، ص 80.

[4] قباني، نزار: **الأعمال الكاملة**، ص306.

بالإيقاع الخارجي وتضج من أحادية الدلالة وتعقد قرانًا حسيًا بأذن المستمع أو عين القارئ لتستفزه، وتدعوه لممارسة خبرة أولية، تضيق عندها المسافة بين الدوال والمدلولات بقدر ما تتضاءل لديها فجوة الوعي التي تولّد الشعور بالجميل"[1].

من خلال التحليل السابق، نلحظ أنّ صلاح فضل طبق معاييره المتصلة بـ "درجة النحوية" و "درجة الإيقاع" " ودرجة الكثافة" و "ودرجة التماسك" على القصيدة السابقة، كما أنّه لم يُغفِل تحديد المعجم اللفظي للشاعر الذي تكونت مفرداته من خلال البيئة السورية، وما تحتويه من أشجار ونباتات، ثم ختم تحليله بذكر تأثير هذه العوامل على استجابة القارئ. ولكن الملاحظ في ظل كل هذه التفاصيل أنّ حدود المنهج قد ضاعت، ولم تتضح الرؤية التي يُحاول أن يعكسها في تصنيفاته لأساليب الشعريّة.

نتوقف مع نموذج أخير لمقطع من قصيدة "الوصية" التي يقول فيها الشاعر:

"أفتح صندوق أبي
أمزّق الوصية
أبيع في المزاد ما ورثته:
مجموعة المسابح العاجيّة
طربوشه التركي، والجوارب الصوفيّة
وعلبة النشوق، والسماور العتيق، والشمسيّة.
أسحب سيفي غاضبًا
وأقطع الرؤوس والمفاصل المرخيّة
وأهدم الشرق على أصحابه
تكيّة، تكيّة"[2].

تُعد هذه القصيدة من أشعار نزار السياسية، ومع ذلك لم تتغير أسلوبية الشاعر الحسية، فهي نهجٌ دأب عليه؛ لذلك فإنّ القصيدة بمعانيها المباشرة وإيقاعاتها الخارجية الظاهرة تُفرّغ "لغة الشعر من كثافتها التخيلية وتحرمها من الحد الأدنى من الترميز والتشتت، بما يجعلها غير قابلة لإعادة القراءة وتجديد التأويل"[3]. ولعل السبب في ذلك يكمن في المباشرة في الطرح،

[1] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص85.

[2] قباني، نزار: لا، نقلاً عن **موقع الشاعر السوري نزار قباني** http://www.nizarq.com/ar/poem16.html#.VYGftjDfrIU، تاريخ الدخول 16-6-2015.

[3] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص112.

وقِصر المسافة بين الدوال والمدلولات، والالتزام بالمعايير النحوية، وتكثيف درجة الإيقاع؛ الأمر الذي أنتج نصًا متماسكًا بقدرٍ كبير.

لم يقتنع فضل بما وصل إليه من تطبيقه المعايير التي وضعها ليضع نزار في درجة الأسلوبية الحسية، إنّما عاد ليربط القصائد بالمجتمع، ويحدد أنّ شعريّته من الناحية الاجتماعية مرتبطة بتنميته للوعي الحاد بالجسد، فذيوع أشعار نزار يعود إلى ما يُسمى "قانون الاستجابة البدائي" "الذي يجعل الموقف الجمالي مرتكزًا على المنبّهات الحسية(...)، مثل منبّهات البصر والشم واللمس والذاكرة"[1]، وها نحن نعود من جديد-مع ناقدنا صلاح فضل-إلى ربط الشعريّة بالسياق الاجتماعي.

لننتقل إلى محطة أخرى مغايرة ودرجة أسلوبيّة مناقضة **للدرجات التعبيرية** التي كانت تتفاعل مع الحياة والتجارب المعيشة، وهي **درجة التجريد** التي يفترض بها أن تنعكس من خلال درجة انحراف نحوي عالية، بالإضافة إلى إيقاع خارجي منخفض وداخلي مُكثّف، كما أنّ هذه الدرجة الأسلوبية عليها أن تنعكس عن طريق تكثيف المجازات والاستعارات، ومن خلال درجة تشتت واضحة؛ لتضع القارئ في حالة من الذهول يسببه الإغراق الاستعاري، وتتطلب هذه الدرجة كفاءة عالية في القراءة.

إنّ الشاعر الذي يُمثل هذا المستوى من مستويات الأسلوبية التجريدية وفق معايير فضل هو أدونيس. فهل ستتضح لنا معالم المنهج الغائب الذي لم نتمكن من الوصول إليه أثناء تحديدنا لمرجعيّات صلاح فضل مع نزار قباني؟ أم أنّها ستبقى تمارس دور المراوغة، وتتفلت من قبضتنا كلما حاولنا تحديدها؟

يُقّدم فضل بمقدمة يوضح فيها أنّ عزلة أدونيس عن الساحة الشعريّة العربيّة تسبّب فيها انتماؤه السياسي ومعتقداته الأيديولوجية التي كانت تفرض عليه مقاطعة حركة الثقافة العربية، كما عززتها طبيعة البيئة الثقافيّة التي نشأ فيها أدونيس. وهذا تحليل تاريخي للظروف التاريخية التي نشأ فيها المبدع على نمط مدام دي ستايل *Madame de Stail* (1766-1817)، وسانت بوف *Sainte-Beuve* (1804-1869).

ثم نراه ينتقل ويستعين بفكرة "المهيمنة" المستمدة من رومان جاكوبسون، ليوضّح أنّ هيمنة الأسلوب التجريدي لا ينفي أنّ القصائد تحمل في طياتها درجة من درجات التعبير، فعندما يكون التجريد الخاصية الأسلوبية التي تحكم استراتيجية الشعر فإنّ ذلك لا يعني براءته أو خلوّه

[1] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص91.

تمامًا من الملامح الأخرى، ابتداء من الحسية وصولاً إلى الرؤيوية[1]. ثم يعرض مقاربة لقصيدة "مهيار الدمشقي" يحدد خلالها المعايير التي جعلت قصائد أدونيس تتسم بالتجريد:

ففي المقطع الأول الذي يقول فيه أدونيس:

"هربت مدينّتُنا
فركضتُ أستجلي مسالكها
ونظرت-لم ألمح سوى الأفق
ورأيت أنّ الهاربين غدًا
والعائدين غدًا
جسدًا أمزقه على ورقي"[2].

يبدأ فضل بتحليل هذه المقطوعة وتقصي معانيها، ثم ينتقل بعدها لإبراز عناصر الأداء اللغوي، ويؤكد على إحكام تراكيبها ورصانة بنيتها الإيقاعية، ثمّ يؤكد على أنّ البنية الإيقاعية والبنية الدلالية للقصيدة ولّدتا درجة توتر عالية، جعلت العبارات تنتظم في فضاء مشتت مضاد للحضور الحسي، حيث يتولّد بذلك تضاد لافت بين التعبير وما يدل عليه، لقد "تم إحضار الأشياء بعناية موسيقية وتركيبية لإلقائها في محرقة التدمير المعنوي عن طريق هذا التمزيق الرمزي لجسد الكلمات"[3]؛ فقد بلغ النَّص درجة من التكثيف اتسعت معها المسافة بين الدوال والمدلولات وتلاشت قدرة القارئ على اقتحام أسوار النَّص.

أكّد فضل من خلال المقاربة السابقة أنّ الأسلوب التجريدي يتحدد من خلال درجة نحوية ضعيفة زادت معها المسافة بين الدوال والمدلولات، ومن خلال درجة التكثيف العالية بالإضافة إلى استخدام الشاعر صورًا استعارية وتخيليّة كثيرة، ثم نراه يقيس انعكاس ذلك على القارئ، وعلى قدرته في التواصل مع النَّص.

بالانتقال إلى مقطوعة أخرى من نفس القصيدة التي يقول فيها الشاعر:

"ورأيت-كان الغيم حنجرة
والماء جدرانًا من اللهب
ورأيت خيطًا أصفرًا دبقًا
خيطًا من التاريخ يعلق بي

[1] يُنظر: السابق، ص350.
[2] أدونيس: **ديون أغاني مهيار الدمشقي**، ص262.
[3] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص353.

تجتر أيامي وتعقدها
وتكرها فيه، يد ورثت
جنس الدمى ودلالة الخرق"[1].

يُحدد صلاح فضل ملامح شعريّة المقطوعة السابقة من ناحية تقنيّة، تتحقق من خلال التعبير اللغوي في أمرين:

- تغييب الدلالة وزيادة المسافة بين الدوال والمدلولات عن طريق كسر النمط المنطقي بالجمع بين الأضداد عند تشكيل الصور الشعريّة.

- انتفاء الغنائية عن هذا النوع من القصائد، وهذا التلاشي في درجة الإيقاع هو الذي تسبب في تراجع الدلالة.

بعد انتهائه من تحليل آلية التعبير بتحديده للعناصر اللغوية المتحكمة فيها، ينتقل فضل إلى بلاغة التوصيل، ويبيّن علاقة هذا النمط التعبيري بعملية القراءة، فيرى أنّ قصيدة أدونيس تصل إلى درجة من التوتر يعجز معها القارئ عن التواصل مع النَّص؛ "لأنّ بؤرة الاهتمام في عملية التلقّي لا يمكن أن تتزعزع على نقطتين متخالفتين في الآن ذاته. وهذه الحقيقة تثبتها البحوث "الفيزيوسيكولوجية" المحدثة. الأمر الذي يجعل هناك تلازمًا بين انخفاض درجة النحوية في النَّص وتدنّي مستواه الإيقاعي"[2]. وبذلك يكون صلاح فضل قد حدّد درجة الشعريّة من خلال درجتيّ النحوية والإيقاع، كما أنّه برَّر غياب عملية التواصل والقراءة بالاستعانة بالنظريات العلمية.

هذا هو منطق صلاح فضل في مقاربته لجميع قصائد أدونيس المندرجة تحت سلم التجريد، وقد انتهى الناقد في تحليلاته للأسلوب التجريدي إلى أنّ لغة أدونيس "ترتكز على بلوغ النحوية أدنى مرتبة يمكن أن تصل إليها، بتراكم الانحرافات والإبهام والتضاد، مع ارتفاع نسبة الكثافة في التخييل والتشتت في النسيج؛ مما يخلق درجة عالية من التوتر البارز بين البنية الإيقاعية والبنية الدلالية، وارتسام خطوط تقريبية على سطحها تسمح بتعدد التفسيرات والاحتمالات، وتجعل القراءة عملية فرضية إبداعية يتم إجراؤها في حوار مستمر مع النَّص"[3]. وهذا ما يجعل من أدونيس –من وجهة نظر ناقدنا-شاعرًا تجريديًا.

قد يكون مبرَّرًا لصلاح فضل محاولته لتوسيع دائرة التحليل النقدي من خلال إضافة عناصر جديدة لتحليل الظاهرة الشعريّة، لكن هذا الامتداد والتوسع يجب أن يُبنى على قواعد منهجية منضبطة، فلا مانع من إضافة اجتهادات ذاتيّة للمناهج النقدية، لكن بشرط أن تكون متّسقة مع أطروحات منهجٍ بعينه، ولا تتعارض مع أفكاره ومنطلقاته الأساسية.

---

[1] أدونيس: **ديون أغاني مهيار الدمشقي**، ص262.

[2] فضل، صلاح: **أساليب الشعريّة المعاصرة**، ص 355.

[3] السابق، ص351.

إنّ تحليلات فضل لأساليب الشعريّة تعاني من الغموض المنهجي الذي يتبدى لنا شيئًا فشيئًا؛ ففضل يسعى إلى خلق تكامل لا يتناسب مع الدراسات النقديّة، فبعد استغراقه في وضع رؤية منهجيّة نظريّة محددة ومنضبطة، نجد أنّ تلك الرؤية تتلاشى مع التطبيق، ولم يتبق منها إلا بعض الخطوط الرفيعة، مما جعلنا في حيرة أثناء تحديد مرجعيّاته، فقد استفاد فضل من أفكار السيميائي غريماس، كما استفاد من أطروحات نظريّات القراءة والتلقّي، بالإضافة إلى الاستعانة بالمعايير البنيوية و بعض المداخل التاريخية والإحالات الاجتماعية، لكنّنا لم نستطع أن نقبض على منهج نقدي بعينه تكون له معالم واضحة بحيث نُدّرج هذه الأفكار تحته. لذا؛ فنحن نؤيّد جاسم جبّارة في قوله بأنّ مشكلة فضل تتمثل في كونه "يُقدّم النَّصوص الأدبية والنظريّات والمفاهيم النقديّة وبعض المداخل الدلالية، فضلاً عن المرجعيّات التاريخية، لكنّه لا يصبر على بناء رؤية مستقرة، فهو ينتقل بين النَّصوص مصطحبًا معه أدوات النقد، وينسى أن يضع المنهج"[1]. وهذا ما جعله – بخلاف بقيّة النقاد الذين تعرضنا إليهم–لا ينفي الشعريّة عن أي نصٍ من النَّصوص الشعريّة التي قاربها، وإنّما وضعها ضمن درجات مختلفة على سلّم الأساليب الشعريّة.

أضف إلى ذلك فإنّ غياب الوضوح المنهجي جعل من جبارة ينفي حداثة التجربة النقديّة عند صلاح فضل في تحديده لأساليب الشعريّة. ففضل، بالنسبة إليه، ليس ناقدًا بنيويًا؛ بل "إنّه امتداد للرعيل السابق من النقاد الذين وقفوا عند تاريخ النَّص ومرجعيّاته وحياة كاتبه، مضيفًا إليها بعض الملامح الدلالية والمضمونيّة التي تؤكد لنا أنّ الناقد العربي لم يتخلَّ عن بحثه في المعاني، فمنذ "شرف المعنى" حتى الآن، يسعى النقد العربي إلى تحقيق المعاني وليس الأشكال، على الرغم من محاولات في الشعر واللغة والنقد"[2]. إنّ جهود فضل الحثيثة في التنظير للمناهج الغربية الحديثة لم تخدمه في تطبيقاته، ولم يستطع التحرر من سلطة التحليل التقليدي للمضامين.

يمكننا القول إنّ الانصياع لسلطة المضامين ليس بالضرورة ضعفًا نقديًا، ولا استسهالاً لتأويل المعاني، ولكن قد تكون محاولة للجمع بين الشتات، وفي سبيل حرص الناقد على عدم إغفال أي عنصر يُسهم في إكمال نظريّته، وإن كان ذلك على حساب غياب الانضباط المنهجي كما لاحظنا. وهذا لا يعني أننا ننكر جهود النقاد في هذا المجال، ولكن ذلك يجعلنا أمام مشهد نقدي عربي يحتاج إلى أن يُراجع ذاته ويصالح نفسه ويحدد منطلقاته بوعي ودقة ينقذانه من التخبّط واللامنهجية. فما وقع فيه صلاح فضل وقع فيه الكثير من النقّاد العرب، وهذا ما يؤكد لنا ضرورة

[1] جبارة، جاسم: **مسائل الشعريّة في النقد العربي**، ص 142.

[2] السابق، ص 147.

وضوح المرجعيّة والوعي بها عند التلقّي وعند إعادة إنتاج النظريّات النقديّة، ومن دون ذلك سيبقى النقد العربي يعيش أزمة لا يمكن الانفكاك عنها.

إنّ المنهج التجريبي الذي اتبعه صلاح فضل في تحديده لأساليب الشعريّة يوافق ما أطلق عليه حسن ناظم منهجًا أسلوبيًّا في كتابه (البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسياب)،واصفًا الأسلوب بأنّه نظام لساني خاص "يحدس ابتداء بوصفه نظامًا متميزًا يُهيمن على مجموعة من النَّصوص الشعريّة، وينبثق من طبيعة تشكّل البِنى اللسانية البارزة، بيد أنّ هذا النظام يُستنتج استنتاجًا حدسيًا للوهلة الأولى، ومن ثم يجري تفحّصه، ومحاولة البرهنة على وجوده الجوهري من خلال استقراء طبيعة ترابطاته وتحليل الخصائص التي تتمخّض عن تلك الترابطات"[1]؛ فالمنهج الأسلوبي يمكن أن يربط بين ما هو نصي وما هو خارج حدود النَّص، وهذا ما قام به صلاح فضل في دراسته لأساليب الشعريّة المعاصرة، لكنّه لم يُحدد المنهج، ولعل المركب المعقّد الذي حدد فضل من خلاله أساليب الشعريّة هو الذي جعلنا نقع في الحيرة ونصف شعريته بأنها "الشعريّة الحائرة".

الجدول الآتي يُلخّص مرجعيّات صلاح فضل الواردة في كتابه (أساليب الشعريّة المعاصرة) ويؤكد وصفنا لشعريّته بالحيرة والاضطراب المنهجي الواضح.

جدول رقم(4) مُلخص مرجعيّات صلاح فضل

نوع المرجعيّة	ممثلو المرجعيّة	تمثلات صلاح فضل للمرجعية
اللسانيات البنيوية	- رومان جاكوبسون (القيمة المهيمنة)	- توزيع الأساليب التعبيريّة في الشعر بحسب هيمنة العنصر اللغوي أو الدلالي.
البنيوية	- جان كوهن "الانزياح" وتكسر المسار اللغوي.	- التغير في درجة النحوية والمسافة بين الدال والمدلول.
المنهج السوسيونصي	ميخائيل باختين (الحوارية/ تعدد الأصوات)	الأسلوب الدرامي الذي يعتمد على تعدد الأصوات والمستويات اللغوية نتيجة لغلبة التوتر والحوارية فيه؛ إذ نجد أنّ صلاح

[1] ناظم، حسن: **البنى الأسلوبية**، ص،30.

		فضل نقل الحوارية من الرواية إلى القصيدة الشعريّة في الأسلوب الدرامي ممثلا بذلك على قصائد صلاح عبد الصبور.
نظريّات القراءة والتلقّي	- إمبرتو إيكو ودور القارئ في اكتشاف جماليات النَّص. - فولفغانغ آيزر يتكون النَّص الأدبي من قطبين: قطب جمالي له علاقة ببنية النَّص، وقطب تواصلي يتعلق بفعل القراءة.	- استفاد فضل من هذه الأطروحة في تحديد أساليب الشعريّة ودرجاتها من خلال دراسته لتأثير استجابة القراء لنوع معين من القصائد. - الاقتران بين نظرية التوصيل والتعبير في تحديد الشعريّة.
نظريّة علم النَّص.	فان ديك	مفهوم التماسك/ التشتت النَّصي.

المبحث الثالث

شعريّة زاوية الرؤية

يمكننا أن نذكر في مستهل حديثنا عن مرجعيّات **يمنى العيد** أنّها ناقدة متأملة، تحاول أن تبني أفكارها النظريّة بطريقة متحررة، ولا نقصد بذلك التحرر المنهجي الذي قد ينتهي بنا إلى الفوضى، فهي ناقدة بصيرة، لا تكتفي بنقل المقولات من مصادرها والتعليق عليها، وإنّما تتحرر من سلطة الاقتباسات الكثيرة، وتبني فهمها الخاص للمقولات والأفكار النظريّة بما يتناسب مع طبيعة القضية المطروحة، ثم تعرضها بأسلوبٍ رشيق مستساغ لدى القارئ. فأفكارها-من وجهة نظرنا-واضحة، محددة المعالم، لا تُوقِع القارئ في مزالق الغموض والتساؤلات الحائرة التي لمسناها في شعريّة صلاح فضل على سبيل المثال. إنّ ذلك الوضوح وجدناه عند يمنى العيد في تعاملها مع مصطلح "الشعريّة"؛ إذ تَبيَّن لنا من خلال قراءتنا لها وضوح المنطلقات والمرجعيّات. ولعل سبب هذا الوضوح وتلك الدقة الذي تميّزت به الناقدة يعود إلى طبيعة المرجعيّة التي استندت إليها والمتمثّلة في ميخائيل باختين، الذي تحمل نظريّته حول الشعريّة السمات ذاتها.

تُقدّم يمنى العيد في كتابها (في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة الحداثة والقناع) تصورًا لمفهوم "الشعريّة" مستندةً إلى أفكار دي سوسير في تفريقه بين اللغة والكلام، ثم تضيف بعد ذلك مجموعةً من المعايير والمحددات التي تنتقل بالقول إلى الحقل الثقافي، وبالتحديد إلى جنس الشعر، ليصبح معها القول قولاً شعريًّا؛ فمفهوم "الشعريّة" عندها يتحدد بالبحث حول الخصائص المميزة للشعر فقط دون غيره من الأقوال الأخرى.

تُحدد يمنى العيد منهجها بوضوح عند الحديث عن "الشعريّة"؛ فقد أكدت على أهمية الانتباه إلى اللغة بوصفها إحدى المكوّنات الجوهرية في القول الشعري، لكنّها في الوقت نفسه تنفي انعزاليّة تلك اللغة عن الظروف التاريخية والاجتماعية التي أنتجتها، حتى لا يصبح البعد اللغوي للشعر "مجرّد لعبة فاقدة لأي معنى تاريخي/اجتماعي؛ لأنّ الفعل الشعري هو فعل الرؤيا الشعريّة للعالم، بما هو عالم الناس في صراعاتهم"[1]، مما يجعلنا نسترجع أفكار لوسيان جولدمان في منهجه البنيوي التكويني ومفهوم "رؤيا العالم" من حيث كون اللغة أداة للتعبير عن رؤيا جمعيّة لطبقة من الطبقات.

من ناحية أخرى، يُعيدنا موقف يمنى العيد من اللغة وعلاقتها بالبعدين التاريخي والاجتماعي إلى مفهوم "شعريّة الخطاب" عند ميخائيل باختين، التي تحددت في منهجٍ سوسيو نصي، فاحتفاؤه باللغة لا يتوقف عند الجانب الرمزي؛ فاللغة عنده فعل تلفظٍ اجتماعي يحمل

[1] العيد، يمنى: **في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة الحداثة والقناع**، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2008، ص13.

في داخله تراكمات تاريخية واجتماعية لمتلفظيه. وقد ربطت الناقدة جميع المفاهيم التي تتحدد بها الشعريّة بأبعادٍ اجتماعية/تاريخية.

في كتابها (الراوي: الموقع والشكل) ذكرت يمنى العيد المحددات المنهجيّة لأفكارها حول "الشعريّة" بقولها: "إن اعتبارنا القول الشعري قولاً لغويًا لم يكن من منطلق نزعة لغوية تُجرّد الشعر وتطلقه، إذ تجرّد اللغة وتطلقها، فتعزله عن جذوره الاجتماعية وأجوائه النفسية؛ بل على العكس، كان ذلك من منطلق إظهار الجذر الاجتماعي للقول الشعري، من حيث هو قول لغوي"[1]، فالنَّص مجموعة من العلامات، وتلك العلامات تنهض في بيئة اجتماعية يعيش فيها المبدع وتنعكس على أدائه اللغوي.

قبل أن تذكر ناقدتنا محدداتها "للشعرية" تُدشّن حديثها بمقدمة تُفرّق فيها بين "اللغة" بوصفها نظامًا ماضويًّا سلطويًّا جمعيًّا، وبين "القول" بوصفه استخدامًا فرديًا شخصيًا خارجًا عن نظام اللغة، وتذكر أنّ ما يطبع هذا القول بصفة الفردانية والذاتية هو زاوية الرؤية والمنطلقات الأيديولوجية، وأنّ ما يحول اللغة إلى قول هو طريقة رؤيتنا للكلمات، وأسلوب تعاملنا معها وتركيبنا لها، مما يخلق انزياحًا دلاليًا عن المعاني المألوفة. ثم تخلص إلى أنّ "القول" يبقى حاملاً لصورة سديمية عائمة تصدر من فرد يُلبي حاجته إلى التلفظ، يخترق نظام اللغة، ويعيش في مكان اجتماعي وزمان تاريخي، إلى أن ينتظم في حقل ثقافي ما ويُطبع بطابعه، فمثلاً يصبح القول قولاً شعريًا عندما ينتمي إلى الحقل الثقافي الشعري[2]، وفي هذا الحقل يُنسج القول ويتحدد بجنس هو الشعر من خلال مجموعة من المفاهيم.

تُعيّن يُمنى المفاهيم التي ينتقل بها القول من صورته العائمة ليرتبط بالحقل الثقافي الشعري ويصبح قولاً شعريًا في ثلاثة مفاهيم: (زاوية الرؤية، الموسيقى، الانزياح). أما زاوية الرؤية فهو مفهوم "يخص كل نصٍ يُصاغ"[3]، وليس مفهومًا خاصًا بالشعر، وهذا المفهوم في أصله تقني، وخاصٌ بالسرد قدّمه جيرار جينيت[4] من خلال معالجاته لقضايا السرد البنيوية، نقلته يمنى من السرد إلى الشعر، وأكسبته زاوية اجتماعية ويأتي "التبئير" *Focalisation* أو "زاوية الرؤية" *point of view* مقابلاً لمفهوم "الموقع" عند يمنى العيد، ويتحدد من خلال البعد الأيديولوجي

---

[1] العيد، يمنى: **الراوي: الموقع والشكل**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986، ص21.

[2] يُنظر: العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص 17-19.

[3] السابق، ص31.

[4] يوجد مصطلحات كثيرة مرادفة لمفهوم التبئير منها "زاوية الرؤية"، "الرؤية السردية"، "الجهة"، "المنظور" ويدل هذا المصطلح على الآلية السردية التي يستخدمها الراوي لرواية أحداثه، ويُعد جون بويون أول من استخدم هذا المصطلح.

للمبدع "فكل تعبير هو تعبير من موقع، وكل موقع هو موقع أيديولوجي"[1]، فكيف تسهم زاوية الرؤيا في تحقيق شعريّة النَّص؟

تُساعد "زاوية الرؤية" المبدع على بناء النَّص بآلية تقتضيها طريقة تَمَثُّله للمعاني بما يتوافق مع منطلقاته الأيديولوجية، وينعكس ذلك على إنتاج نصوصٍ متماسكةٍ قادرةٍ على إيهام المتلقي بحقيقتها. كما أنّ اختيار زاوية الرؤية يتحدد من موقع المبدع الاجتماعي؛ لأنّ "كشف الموقع هو كشف زاوية الرؤية التي منها ينهض القول وينبني، وبذلك يمكننا أن نرى أنّ ما يقوله النَّص ليس هو الحقيقة، بل هو حقيقته(...) [ف] تحقق الوظائف البنائية لعبة الإيهام، لعبة خلق عالم مُتخيَّل يوهم بحقيقته، وهي لذلك تخلقه متماسكًا، متّسقًا. تبنيه ويكون لبنيته منطق"[2]، وبدون ذلك التماسك يستحيل النَّص إلى بنية مفككة، فاقدة لتماسكها، غير قادرة على إيهامنا بحقيقتها.

لننتقل إلى المفهوم الثاني الذي يصبح معه القول شعريًّا، وهو "الموسيقى". وكما هو معلومٌ لدينا أنّ الموسيقى من المظاهر التي حددها الشكلانيون الروس لأدبيّة النَّص أو "الشعريّة" بالمعنى الذي نتداوله، فهل تأثر مفهوم الموسيقى بمرجعيّة يمنى العيد السوسيو نصية التي تربط بين ما هو لغوي وما هو اجتماعي، واكتسب بُعدًا جديدًا؟ أم بقي كما هو في صورته البنيوية التي ولد فيها مع الشكلانيين؟

لا تتولد الموسيقى كما ترى يمنى العيد من خلال الأوزان العروضية المعروفة فقط، ولكن يُسهم في إنتاجها تقطيعات وتوازنات لا منتهية، من خلال الاستعانة بتقنيات كثيرة لتوليد الموسيقى، تتعلق بالمستوى الصوتي من جهة، وتتصل بالتنسيق الدلالي من جهة أخرى، فهي تتولّد من خلال "التقابل والتشاكل، في التكرار على أنواعه: التكرار لحروف بذاتها، أو لكلمات، والذي هو تكرار لأصوات، لمسافات زمنية لغوية، وقد يكون اللفظ، كما قد يكون المعنى هو حدود هذه المسافات أو فاصلتها، ويظهر ذلك في التشكيل الهندسي للتعبير الشعري"[3]، ومن ثمَّ يستطيع الشاعر أن يحقق الشرط الموسيقي بأشكال متعددة تحررت من المفهوم التقليدي المقيَّد للموسيقى.

لنتطرق الآن إلى مقاربة يمنى العيد لـ قصيدة "الوقت" لأدونيس، ونتبيّن وجه الصلة بين الموسيقي كمعيار يحكم على شعريّة النَّص وبين مرجعيّة يمنى العيد. يقول أدونيس:

"يبس الصيفُ ولم يأت الخريفْ

---

[1] العيد، يمنى: **الراوي: الموقع والشكل**، ص26.

[2] العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص24.

[3] السابق، ص31.

والربيع/ أسود في ذاكرة الأرض/ الشتاءْ

مثلما يرسمه الموت: احتضار أو نزيفْ

زمنٌ يخرج من قارورة الجبر ومن كف القضاء

زمن التيه الذي يرتجل الوقت ويجتز الهواء.

كيف، من أين لكم أن تعرفوه؟

قاتلٌ ليس له وجه/ له كل الوجوه .."[1].

تذكر يمنى أن الموسيقى في هذه المقطوعة من قصيدة أدونيس لم تنتج من خلال الوزن العروضي التي كُتبت عليه، وإنما خُلقت موسيقاها بفضل التوازنات التي استطاع الشاعر رسمها في قصيدته، ثم تحدد تلك التوازنات التي تتوفر عليها القصيدة ابتداءً من التوازن بين كلمتي الخريف-نزيف، الذي يتحدد بمستوى الإيقاع الصوتي من خلال الحركات: حركة الفتح (خَـ، نَـ)، والكسر المحدود (ريـ، زيـ) ثم السكون على المستوى الدلالي، فالنزيف كما ترى مرتبط بالخريف برغم المسافة بينهما. تتحوَّل بعد ذلك الناقدة إلى قراءة عمودية للأبيات الثلاثة الأولى فتصل إلى نتيجة مفادها أنَّ "نزيف لها علاقة، من حيث دلالتها السياقية بالخريف (الذي لم يأت): هكذا فإن الشتاء يوحي بهطول المطر/ الماء، فإن هذا الهطول يصبح، ولعدم مجيء الخريف، كأنه نزيف يُحيل بالضرورة على الموت الذي حكم عالم المقطع الشعري. التوازن إذن بين نزيف والخريف هو توازن قام أيضًا على المستوى الدلالي"[2]. إلى هنا، نحن نقرأ تحليلاً بنيويًا للمقطوعة، ولا نلحظ أي أثر للمرجعيّة التي تربط ما هو لغوي بما هو اجتماعي.

ننتقل مع يمنى إلى جانب آخر من جوانب قراءتها لقصيدة "الوقت" لنجدها تستمر في تحديداتها البنيوية لموسيقى القصيدة من خلال ذكرها لأنواع مختلفة من التوازن؛ منها ما يُحيل إلى المستوى الصوتي بين كلمتي (تعرفوه) و(الوجوه)، ومنها ما يتعلّق بالمستوى السياقي الدلالي في كلمتي (الخريف) و(الربيع)، كما أن هناك توازنات تقتصر على الحروف، وهذا ما يتضح مع تكرار حرف (الراء) في مجموعة من الكلمات: الربيع، الأرض، يرسمه، يحتضر، يخرج، قارورة، الجبر، يرتجل. وهذا من شأنه أن يُحقق إيقاعًا متناغمًا عبر مستوى القصيدة[3]. وفي هذه التحليلات أيضًا يغيب دور المرجعيّة، ونجد أننا نتوقف عند حدود البنية اللغوية في علاقاتها.

في خطوة لاحقة من التحليل تذكر العيد أنّ الصياغة البنائية جاءت في صالح القول الشعري ولصالح المضمون الذي يرمي الشاعر إلى توجيهه لقارئه، فالمقطع يحمل في طياته سلبية

[1] أدونيس: **كتاب الحصار**، دار الآداب، ط2، 1996، ص11.

[2] العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص33.

[3] يُنظر: السابق، ص34.

أو غيابًا ناتجًا عن الموت، كما أنَّ التوظيف البنائي أسهم في اتساق مختلف مستويات بنية النَّص "أي بين المستوى الموسيقي والمستوى الدلالي؛ مستوى القول الذي يكشف زاوية الرؤية"[1]. إنَّ ذكر يمنى لتحقق الاتساق النَّصي من خلال زاوية الرؤيا وانعكاسها على المستوى الموسيقي والدلالي، يوحي بعودتها للاستفادة من مرجعيّتها السوسيو نصية؛ لأنّ زاوية الرؤية كما أوضحتها يمنى في البداية تأتي محمّلة بالأبعاد الأيديولوجية والاجتماعية للمبدع، ولكن مع هذا فإنّ تحديد يمنى لدور زاوية الرؤية في تحقيق الشعريّة من خلال مفهوم الموسيقى من وجهة نظرنا ينتابه الضعف. فقد تركت القارئ مع الكثير من علامات الاستفهام حول طبيعة زاوية الرؤية التي انطلق منها المبدع، وأثَّرت على طريقة استعماله للموسيقى في البناء النَّصي، فلم تحدد ما إذا كان الشاعر قد انطلق من نظرة تشاؤمية لعالمه ومجتمعه جعلته يُسقطها على موسيقى نصه لتحقيق شعريّتها أم لا؟ لقد جعلت يمنى العيد بوابة الاحتمالات مفتوحة على مصراعيها أمام القارئ وكفاءته الأدبية في تحديد تلك الزاوية.

نصل الآن إلى مفهوم "الانزياح"، وهو المفهوم الثاني الذي عينته يمنى كمعيار يصبح به القول قولاً شعريّا، فالانزياح يعني "البعد عن مطابقة القول للموجودات"[2]، ولا يتحقق هذا البعد شعريًا إلا من خلال مجموعة من الأدوات البلاغية كالاستعارة، والتشبيه، والتخييل، والإيحاء. ورغم أنّ الانزياح يُعد تقنية لغوية للتعبير عن المعاني بصورة غير مألوفة فإنّه متصلٌ برؤية الشاعر للعالم. فالشاعر الذي يوظف "الانزياح" إنّما يُمثّل التعبير الفريد للعالم العادي المألوف. "من هنا [يكون] التأكيد على الاختلاف، الذي هو اختلاف بالنظر إلى العالم، أو رؤيةٍ ما له؛ أي بوعيٍ ما ينهض في هذا الفضاء اللغوي، الفضاء اللغوي الذي هو فضاء العلامات، الكون المنزاح"[3]، وتتحقق شعريّة القصيدة من خلال قدرتها على التعبير عن العالم "شعريًا" ولكن برؤية مفارقة للمألوف.

لعل مصطلح "الانزياح" يرتبط في أذهاننا باسم جان كوهن مباشرة بمعناه البنيوي الذي يعني تكسير بنية اللغة وتحويلها عن مسارها، ثم إعادة انتظامها من خلال تكوّن المعنى في ذهن القارئ، ولكن يمنى العيد وظّفت مرجعيّتها في تحويله من الوضع البنيوي السكوني إلى الوضع الجدلي، التفاعلي، فلا يبقى الانزياح مجرد لعبة لغوية، وإنّما يغدو زاخرًا بوعي المبدع الأيديولوجي، ومعبرًّا عن نظرته الفريدة للعالم.

تُطبق يمنى العيد أفكارها على مجموعة من العبارات الشعريّة، العبارة الأولى للسياب من قصيدة "أنشودة المطر"، أما الثانية والثالثة فمأخوذتان من ديوان (الوقت بجرعات كبيرة)

---

[1] العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص 34.

[2] السابق، ص35.

[3] نفسه، ص36.

لعباس بيضون. أما العبارة الأولى أو القول الأول للسيّاب كما تسيمه يمنى "عيناك غابتا نخيل ساعة السحر"[1]، هذا القول الذي حقق انزياحًا لطبيعة رؤيتنا للعينين وطبيعة وصف الشعر لهما، هذا التغيير في وصف العينين نتج عن توظيف الانزياح المُعبّر عن رؤية الشاعر؛ "فالشاعر يرى في العينين غير ما نرى. العينان ليستا كذلك [أي غابتا نخيل] في مألوفنا، لشيء هو عادي لـ "العينان" إنّه انزياحٌ قال رؤية الشاعر التي غيّرت المعنى المعجمي لمفردة العينين وغيّر المألوف الشعري في رؤيته لعيني المحبوبة"[2]. وبهذا الانزياح تُحقق العبارة شعريتّها.

وعند تحديدها للانزياح في العبارتين الشعريتين الثانية والثالثة لعباس بيضون القائلتين:

"كَبحر ملفوف بالجلاتين"[3]

"حين يعوم الشاعر بزيت السردين"[4]

نجد أنّها لم تُقدّم قراءة نقدية تحليلية وإنما اكتفت بالحديث عن تبدّل مسار زوايا الرؤيّة وانعكاس ذلك على اللغة، ثم أردفت بطرح مجموعة من التساؤلات: "وترانا نسأل هل يُلَف البحر؟ وهل يعوم بالزيت؟ أم أنّ الزيت هو الذي يطفو؟ وحين يطفو، هل يطفو في الشارع أم في وعاء؟"[5]، لتصل إلى نتيجة مفادها: " أنّ القول الشعري هو من الأدب جنس يتميز بقوانين خاصة، وبوظائف عدة لبنيته (...)، فإنّ البحث في الشعر يصير بحثًا في معنى القول وفي تمييزه شعريًّا، أي يصير بحثًا في هذا النَّص اللغوي الذي بمفارقته لواقع عالمه، أو بانزياحه عنه أبدع، شعريًّا، قوله، نطقه الخاص، فخلق (...) عالمًا متخيّلاً للعالم الذي يقول"[6].

نستنتج -مما سبق-أنّ مفهومي "الموسيقى" و "الانزياح" مفهومان مرتبطان بالمصطلح الرئيس في نظريّة يمنى العيد؛ نعني مصطلح "زاوية الرؤيا" الذي سخّرته ناقدتنا ليكون بوابة الدخول التي يستطع، أي قول من الأقوال الانتظام عبرها في الحقول الثقافيّة المختلفة؛ إذ تغدو هذه الزاوية بمقام مرجعيّة المبدع، ورؤيته الاجتماعية والأيديولوجية. إنّ مثل هذه المفاهيم لدى يمنى العيد ترتبط بمرجعيّتها السوسيونصية المتمثّلة بميخائيل باختين في تحديده لمفهوم شعريّة الخطاب. كما تبين لنا أنّ الناقدة استطاعت أن توظف مرجعيّتها أثناء تطبيقاتها بشكلٍ دقيق وواضح يُعادل ذلك الوضوح الذي ارتسمت معالمه أثناء طرحها النظري لمسألة القول الشعري،

---

[1] السياب، بدر شاكر: **أنشودة المطر**، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1969، ص142.

[2] العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص 37.

[3] بيضون، عباس: **الوقت بجرعات كبيرة**، دار الفارابي، بيروت، 1982، ص15، عن العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص38.

[4] السابق، ص28.

[5] العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص39.

[6] السابق، ص39.

وهذا الاستنتاج يجعلنا نُقر بأنّ يمنى العيد استطاعت أن تتمثّل مرجعيتّها بدقة في طرحها النظري، وفي ممارساتها التطبيقيّة على حدٍ سواء.

إنّ التوقّف عند تلك المفاهيم الرئيسية التي حددتها يمنى، والتي يصبح بها القول قولاً شعريًا، يجعل دراستنا لمرجعيّات يمنى العيد قاصرة؛ فلم تتضح دلالات زاوية الرؤية بعد، ولم يظهر أثر المرجعيّات عليها بشكل تام من خلال الأمثلة التي قدمناها؛ الأمر الذي جعلنا ننتقل مع يمنى العيد إلى مسائل أخرى تندرج تحت محددات الشعريّة وهي: مسألة الإحالة إلى مرجع ومسألة المنطق الداخلي، وعلاقتهما بالتواصل؛ فانطلاقًا من تأثرها بأفكار باختين حددت القول الشعري في إطار أوسع، بحكم أن القول كلام، وهذا الكلام له طابعه الحواري، فهو فاعلية ترابط، حركة من وإلى. ليس الكلام في أساسه في منبته نزعة فردية؛ بل هو مولود على لسان فرد، في مجتمع[1]، ومن ثمّ يتوجب على القول الشعري أن يعبر عن موقع هذا الفرد من مجتمعه حتى يكتسب شعريته.

إنّ مثل هذه الرؤيّة الرحبة التي اكتسبها مفهوم "زاوية الرؤية" مع يمنى العيد بوضعه في دائرة أوسع هي دائرة التواصل، جعلته يتضح أكثر، كما سمح ذلك التوّسع بإبراز أثر مرجعيّة يمنى العيد في تحديد المفهوم. فقد قامت الناقدة بتقسيم تجارب شعراء الحداثة اللبنانيين إلى اتجاهين، الاتجاه الأول " يُفكك اللغة الجامدة ويكسر نظامها الترميزي(...)، لكنّه يبني نظامًا آخر، عالمًا شعريًا بديلاً، عالمًا ينتمي إلى زمن الحاضر، زمن متسق واسع تنهض معه زاوية رؤية"[2]، وقد أوضحت هذا الاتجاه بمقاربة لمقطع من قصيدة "الوقت" لأدونيس التي يقول فيها:

"حاضنًا سنبلة الوقت ورأسي بُرج نار
آخر العهد الذي أمطر سجيلًا يُلاقي
أول العهد الذي يُمطر نفطًا،
وإله النخل يجثو لإله من حديد،
وأنا بين الإلهين الدمُ المسفوح، والقافلة المنكفئة
أتقرى ناري المنطفئة
وأرى كيف أداري
موتي الجامح في صحرائه
وأقول الكون ما ينسجه حلميَ .. تنحلّ الخيوطْ
وأرى نفسي في مهوى واسترسال في ليل الهبوطْ

[1] يُنظر: العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص81.
[2] السابق، ص 50-51.

وأرى الأشياء دولاب دخان، وأرى العالم صيدًا:
مُدت المائدة/الأجساد بقْلٌ والمواعين رؤوس."[1]

ترى يمنى العيد أنّ هذا النَّص يمتلك خصائص تخوله تحقيق عملية التواصل والدخول إلى عوالمه وقراءته، وهذه الخصائص "تنهض في سياق له منطقه الداخلي الخاص به. سياق متماسك مشدود إلى قول، إلى نطق يصوغه الشعر"[2]. ولكن ما الذي حقق لهذا النَّص انتظامه الداخلي وتماسكه؟ هل الخصائص البنيوية وحدها هي التي جعلت القصيدة في منزلة القول الشعري؟

إنّ ما حقق المنطق الداخلي للنص -حسب يمنى العيد-قدرة الشاعر على الانطلاق من زاوية رؤية تُحيل إلى واقعه، فالعالم المتخيّل الذي بناه أدونيس من خلال وحدات النَّص الخمس يُمكّن القارئ من استنباط الواقع الذي نتج عنه، فالصياغة التعبيرية المنزاحة عن الواقعة التي بناها أدونيس لم تحقق للنص اتساقه الداخلي وحسب، وإنّما أحالت إلى رؤية واقعية للعالم العربي تجعل من تلك الثنائيات التي عبّرت عنها القصيدة تُمثل "حاكمًا ومحكومًا، مستبدًا أو مستَبدًا به، السلطة أو الشعب، طبقة الأسياد وطبقة الفقراء"[3]، وغيرها من الدلالات التي يمكن للقارئ توقّعها.

من ناحية أخرى، فإنّ إحالة القصيدة إلى مرجعيّة المبدع تُحوّل الشعر إلى "عالم متماسك ينهض به النَّص، عالم متخيّل تخلقه اللغة، إذ تنبني بما يُحيل عليه أو بما يُحقق حركته الداخلية المتسقة، وبالتالي إلى ما يخول القارئ إعادة بناء هذا العالم"[4]. وقد تحددت الشعريّة من خلال العناصر الآتية:

- بناء عالم متخيَّل: أي أنّ المبدع صاغ نصه بلغة منزاحة عن الواقع، تلك اللغة التي نُسِجت بهذه الطريقة خلال زاوية رؤيته لهذا العالم، فالتعابير اكتسبت مغايرتها بفضل توجهات زاوية الرؤية.

- انزياح النَّص ومفارقته للواقع وإحالته على زاوية رؤية حققت للنص تماسكه، ومكّنت القارئ من دخوله وإعادة بنائه.

---

[1] أدونيس: **كتاب الحصار**، ص8.

[2] العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص53.

[3] السابق، ص59.

[4] نفسه، ص 59.

توضّح المنهجية التي اتبعتها يمنى العيد في قراءتها لأدونيس التزامها بمقولات مرجعيّتها السوسيو نصية. فهي من ناحية تحدد الشعريّة من خلال معايير الأداء اللغوي للقصيدة، ومن ناحية أخرى تُبرز دور الفضاء الأيديولوجي الذي نمت فيه اللغة وأحالت عليه.

عندما نصل إلى الاتجاه الثاني الذي ذكرته يمنى العيد، سنجده اتجاهًا مختلفًا تمامًا عن الاتجاه السابق؛ لأنّ القول الشعري فيه يتميز بكونه قولًا، لكنّه لا يبني أو هو لا يُريد أن يبني عالمه الموحّد، ويكسّره دائمًا، ويهدف إلى بعثرة مضمونه، بحيث يفقد معه النَّص اتساقه الداخلي؛ فـ"يبني شعراء الاتجاه الثاني شعرًا لا يقول، شعرًا يُفتت القول، يستبدل منطق السياق والانتظام ووحدة العالم بمنطق انتشار هذا العالم وتبعثره"[1]، والتّبعثر الذي حكم أفكار شعراء هذا الاتجاه يوحي بوجود ثغرات دلالية توهم بعدم وجود زاوية رؤية محددة؛ الأمر الذي يجعل القارئ يقف أمام النَّص مرتبكًا، غير قادر على تحديد معالم زاوية رؤياه.

بالاستمرار في متابعة آلية التحليل عند يمنى العيد سيتّضح لنا أنّها تواصل قراءتها لطبيعة أفكار شعراء هذا الاتجاه من منظور باختيني؛ فالشعر مع شعراء الاتجاه الثاني ينسلخ عن كونه " كلامًا صادرًا من مواقع بشريّة، عن أناس يعيشون في مجتمع، وبالتالي له دينامية وله منطقه الذي يحكم أنماطه الصياغية مهما اختلفت"[2]، ويتحوّل الشعر معهم إلى بنية مفكّكة تتعذر معها القراءة، فالقارئ لا يستطيع أن يُمسك بخيوط الانتظام الداخلية للنّص، من ثمَّ لا يمكنه إحالة النَّص على مرجع؛ لأنّه لا يستطيع قراءة دلالة علامته المتغيّرة، والتي تُحيل إلى كون إيديولوجي متغيّر ومتطوّر ونامٍ في ظل مجتمع يتغير ويتطوَّر وتتغير فيه الرؤى [3].

تُمثل يمنى العيد لهذا الاتجاه الذي يحمل منظورًا مفككًا بقصيدة "الزرقاء" للشاعر شوقي أبو شقرا:

" أسوارةُ النسيان
والجلد اليابس
كوع الحنان، شمس المشقة
مجدولة الشعرات والبقجة
وحنجور البويا الرذيل
محبسة الليرات والسلطات، جواري السنين
يا إرثها يضحك

[1] العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص70.
[2] السابق، ص81.
[3] يُنظر: نفسه، ص75.

ضائعة سيدة التوت وبصقة الفاعل
نسمة انكسار وغيمة،
أبي سن ذهب
18 قيراط
نفسي مغمورة والغار،
رماد كعب الخابية"[1].

لقد تراجعت شعريّة المقطوعة السابقة -وفق يمنى العيد-بسبب ضعف التوازنات الإيقاعية ومحدوديّتها، تلك التوازنات التي تتولّد من التشابه الصوتي الذي يومئ للقارئ بوجود علاقات دلالية، ويساعده على البحث عنها. وضعف التوازنات ناتج عن البنية التركيبية المفككة للنص التي انعكست على موسيقاه، وأنتجت بنية إيقاعية مبعثرة، تضعف فيها خيوط الانتظام النَّصي[2].

ومن ناحية أخرى، أدّى استخدام الجمل الاسمية إلى تمكين القارئ من تغيير ترتيب الجمل في القصيدة، فالقارئ يستطيع قراءتها وفق أي انتظام يقترحه دون أن يُحدث ذلك خللاً في بنيتها المفككة. فضلاً عن ذلك فإنَّ من أسباب تفكك بنية القصيدة وفقدانها للاتساق الداخلي ندرة استخدام الضمائر التي تُحيل إلى العالم الداخلي للنص؛ فالبنية "تثور على مفهوم الاتساق الذي يخلق تماسك النَّص الجسدي وتستبدله بمفهوم الفضاء الذري للنص. الفضاء الواسع حتى التوّزع، المفتوح حتى لا نهائيته، والحر حتى التفكك"[3].

لم تتوقف الناقدة عند إرجاع سبب تفكك النَّص وتراجع شعريّته إلى تلك المعايير البنيوية؛ بل ذكرت أنّ تشتت النَّص يُفقد العملية التواصلية قيمتها، ويصبح القول فيها قولاً فرديًا مُغرقًا في الذاتية، ويتعارض مع المهمة الرئيسة للقول من حيث كونه أداة تواصلية نمت في مجتمع بسبب حاجة ما، وفي مكان اجتماعي مُعيّن، وظروف تاريخية محددة؛ فلم يعد يعكس القول الشعري زاوية رؤية المبدع لعالمه من خلال موقعه الاجتماعي.

وبهذا يتضح لنا أنّ يمنى العيد بتحديدها لهذين الاتجاهين استطاعت أن تتمثل "الشعريّة" وفق المرجعيّة البينية التي أعلنت عنها والتزمت بها تنظيرًا وتطبيقًا، فلم يحد مفهوم "زاوية الرؤية" عن مهمته في نقل الكلام من منزلة اللغة إلى منزلة القول، وفعّل الانزياح دوره

---

[1] أبو شقرا، شادي: **حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.عن العيد، يمنى: في **القول الشعري**، ص76. نُشير إلى أنّ الناقدة لم تذكر رقم الصفحة التي نقلت منها القصيدة، ولقد تعذّر علينا الحصول على الديوان المذكور، ونظرًا لقلة الشواهد الشعريّة التي طبّقت عليها يُمنى العيد اضطررنا إلى الإتيان بهذا الشاهد والإشارة إلى كتابها.

[2] يُنظر: العيد، يمنى: **في القول الشعري**، ص77.

[3] السابق، ص78.

البنيوي/ الاجتماعي، كما قامت الموسيقى بدورها في بناء دلالات النَّص من ناحية، وإفساح المجال للقارئ في التواصل مع النَّص واقتحام أسواره وعالمه من ناحية أخرى.

لقد حولّت يمنى العيد المصطلحات اللغوية الثابتة إلى حقلٍ آخر تفاعليٍ يشتبك مع حقولٍ خارج اللغة لتكسبها طابعًا جدليًا تفاعليًا؛ فالانزياح عند كوهن ناتج عن تكسر يُصيب اللغة، وهو تقنية بنيوية، أما عند يمنى العيد فالانزياح يُخلق في القصيدة من خلال دوافع تحتّمها زاوية الرؤية التي تحولت من صورتها التقنية عند جينيت وانتظمت في هيئة جديدة تُحيل إلى مرجعيّة المبدع.

بالإضافة إلى ذلك، فقد استطاعت يُمنى العيد أن تُضفي على مرجعيّاتها في التعامل مع مصطلح "الشعريّة" صبغة المرجعيّة الذاتية، فهي من ناحية أولى قد التزمت بالمناهج النقدية الغربية، ولكنّها من ناحية أخرى لم تتوقف عند الحدود الصارمة لتلك المناهج؛ بل قادتها إلى منطقة أرحب فلم تقع تحت التأثير التام للنظريّة النقديّة الغربيّة، لكنّها تحررت من أسرها فأبدعت في تلقّي المفاهيم بصورتها الأصلية وفي إعادة إنتاجها بالصورة التي تناسب طبيعة الثقافة العربية المتلقية.

وبصفة عامة يتضمّن الجدول الآتي ملخصًا لمرجعيّات يمنى العيد وفق النتائج التي توصلنا إليها:

جدول رقم (5) ملخص مرجعيّات يمنى العيد

المرجعيّة	ممثلو المرجعيّة	تمثلات يمنى العيد للمرجعيّة
السوسيونصية	ميخائيل باختين "شعريّة الخطاب"	علاقة اللغة في تحديد "الشعريّة" في إطار البعد الاجتماعي والتاريخي للغة.
البنيوية	- جان كوهن: "الانزياح"	- جعلت يمنى العيد "الانزياح" أحد محددات الشعريّة وأضفت عليه طابعًا جدليًا من خلال ربطه بالأبعاد الأيديولوجية.
	- جيرار جينيت: "زاوية النظر" أو" التبئير"	- جعلت يمنى العيد "زاوية الرؤية" أحد محّددات شعرية النَّصوص، كما أنها ربطتها بالبعد الاجتماعي وأطلقت عليها مفهوم "الموقع".

نظريّات القراءة	ريفاتير	تماسك النَّص بما يوهم المتلقي بحقيقته

الشعريّة العربيّة .. إلى أين؟

قادنا التوجّه النقدي العربي الذي يتميز بتعدد المرجعيّات إلى الحيرة والتساؤل الآتي: هل كان هذا التعدد إضافة جديدة تخدم وجهة النقد العربي في التعامل مع المصطلح النقدي، وأن التفرّعات التي تحملها نظريّاتهم حول "الشعريّة" إنّما هي ظاهرة صحية، تنبع مما أطلق عليه حميد لحمداني (منور تركيبي جديد)، يُعلي من شأن الناقد ويحرّره من ضيق المنهج؟ أم أنّ النقد العربي انحرف عن المسار العلمي في بحثه المصطلحي، وأخذ يبني مفاهيمه بصورة عشوائية تفتقر إلى الدقة؟

إنّ المقارنة التي قمنا بها بين مرجعيّات النقاد العرب التي تجلّت في ممارساتهم المتباينة والمتناقضة جعلتنا نؤكد على أهمية المرجعيّات وأثرها في توجيه المفاهيم؛ فاختلاف المرجعيّة يتبعه اختلاف في الأدوات النّقدية المستخدمة، ومن ثمّ اختلاف في الممارسة النقديّة التي تؤدي إلى نتائج مختلفة؛ فنقادنا الثلاثة الذي تناولنا مرجعيّاتهم بالتفصيل بحثوا في قصائد أدونيس، وجميعهم قدم أدونيس بوصفه نموذجًا للشاعر الذي تتحقق في أشعاره معايير "الشعريّة"، ولكن كلاً منهم قدّمه من وجهة نظر مغايرة تمامًا عن الآخر. فكمال أبو ديب وجد أنّ "الشعريّة" متحقّقة لدى أدونيس؛ لأنّ أشعاره ثورية رافضة، مفارقة للمألوف من ناحية لغوية ومن ناحية فكرية؛ الأمر الذي يعني أنّها تحقق (فجوة: مسافة توتّر) عالية.

أما صلاح فضل -في حديثه عن أدونيس-فقد استعان بالبيئة الثقافيّة التي نشأ فيها الشاعر، ثم طبّق على أشعاره معايير (النحوية والإيقاع ودرجة الكثافة) وتَوصَّل إلى أنّ نصوصه تتميز بالتشتت، وتُحقق تفاعلًا ضئيلًا مع القارئ؛ الأمر الذي يصل بأشعار أدونيس إلى درجة من التجريد في سلم الشعريّات، ومن ثمَّ افتقاره إلى القدرة على التعبير عن الحياة.

أما مع يمنى العيد فسوف نجد أنّ شعريّة أدونيس تتحقق من خلال توفرها على درجات موسيقية متفاوتة تكسر المألوف وتولّد دلالات مفارقة تعبر عن زاوية الرؤية الخاصة التي يمتلكها المبدع، كما تُرجعها إلى الاتساق النَّصي المتحقق من خلال قدرة النَّص على الإحالة إلى واقع مرجعي تتبين خلاله زاوية المبدع، كما أن شعريّة أدونيس تحقق مقومات الاتصال والتفاعل، مما يضمن مشاركة فاعلة للقارئ.

إننا نجد أنفسنا، في نهاية المطاف، أمام ثلاثة أنماط مختلفة من المرجعيّات الثقافيّة لدى نقادنا العرب في مواجهة تجربة إبداعية واحدة متمثلة في أدونيس. وشاهدنا كيف حتّمت عليّهم مرجعيّاتهم الثقافيّة استخدام أدواتٍ نقديّة متعدّدة، ومن ثمّ الوصول إلى نتائج متباينة.

وامتدادًا للفكرة السابقة نلحظ الاختلاف بين أبو ديب وصلاح فضل تحديدًا في تعاملهما مع نصوص أدونيس، فكمال أبو ديب عوّل كثيرًا على أشعار أدونيس، وجعلها مثاله الأسمى في تحديده لـ"الشعريّة، وتطبيق مفهوم (الفجوة: مسافة التوتر)؛ لما تحمله الأشعار الأدونيسية من مضامين رؤيوية، وعلى النقيض من ذلك يصنف صلاح فضل أشعار أدونيس في خانة الأساليب التجريدية التي يبلغ فيها الغموض والإبهام درجة عالية؛ مما يحوّل قصائده إلى قصائد رامزة مبهمة للقارئ تفتقر إلى البعد الرؤيوي، كما أنّها تفتقر إلى ملامح التجربة الحياتية.

في مقابل ذلك وفي تعامل الناقدين مع البياتي، يرتقي فضل بأشعار البياتي إلى أعلى درجة من درجات الأساليب التعبيرية وهو الأسلوب الرؤيوي، في حين تتراجع قيمته الشعريّة عند كمال أبو ديب لاحتوائها على درجة (فجوة: مسافة توتر) ضعيفة.

لقد تبنّى كل من كمال أبو ديب ويمنى العيد مصطلحات رئيسية تختصر فهمهم للشعريّة، فكانت "الفجوة: مسافة التوتر" لأبو ديب و "زواية الرؤية" ليمنى العيد، في حين لم تستطع أفكار صلاح فضل أن تُختزل في مصطلح نقدي واحد. ومع ذلك، فلم يعكس مصطلح أبو ديب مرجعيتّه المباشرة وبقي مصطلحًا بنيويًا تقنيًّا مساويًّا لمفهوم الشعر، في حين كان مصطلح "زاوية الرؤية" ملخصًا لأفكار يمنى العيد ومحمّلاً بالمرجعيّات.

استند كل من كمال أبو ديب ويمنى العيد إلى مرجعيّة تضع نفسها في فضاء يتوسط المناهج النَّصية والسياقية، لكنّ الفرق بينهما يكمن في أنّ أبو ديب لم يُعلن أن منهجه ينفتح على أبعاد أيديولوجيّة، واكتفى بتحديد شعريّته من زاوية بنيوية، ثم خالف ما أعلن عنه في تطبيقاته، عندما ربط الشعريّة بالبعد الرؤيوي والأيديولوجي. في حين أبانت يمنى العيد منذ البداية عن هذا المنهج وذكرت ارتباط رؤيتها حول القول الشعري برؤية باختين السوسيونصية؛ الأمر الذي يجعلنا نقول بوضوح الرؤية، ودقة الهدف عند يمنى العيد، في مقابل ضبابية المنطلقات أو تواريها عمدًا أو إضماراها لأسباب تتعلق بمنطلقات كمال أبو ديب الفكريّة.

لقد اتضح لنا أيضًا أنّ النقاد العرب لم يكن باستطاعتهم أن يلزموا المناهج النَّصية وحدها في تحديدهم لماهية المصطلح وأبعاده، وبذلك لم نستطع أن نُحدد مرجعيّاتهم في دائرة النقد البنيوي المحض أو الشكلاني الصِرْف، فكلما حاولوا الانصياع لقواعد الشكلانية أو البنيوية عادوا من جديد للانفلات منها، وليس هذا انتقاصًا من قدرة هذا الناقد العربي أو ذاك على انتهاج المناهج النَّصيّة؛ بل لأنّ اتباع المناهج النَّصية في الغرب (وسط الإنتاج) جاء نتيجة حاجة معرفية وفلسفية لم تجد لها مقابلاً في الثقافة العربية (وسط التلقّي والاستهلاك). هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، لم يعد النقد الغربي نفسه الذي أنتج هذه المناهج، قادرًا على البقاء

تحت سلطتها؛ بل تجاوزها وأعاد للسياق الاجتماعي فعاليته، كما أنّه جعل للقارئ دورًا في تحديد الشعريّة يوازي دور بنيّة النَّص اللغويّة.

فضلاً عمّا سبق فإنّ بعض النقاد العرب أمثال أبو ديب لم يصرحوا بمرجعيّتهم المزدوجة واكتفوا بإعلان المناهج الشكلية في أطروحاتهم؛ فما كان منهم إلا أن أخفقوا في التطبيق، فتلاشى الطموح البنيوي وانتقلت مقارباتهم إلى تحليل للرؤى والمضامين، مما يُثبت لنا أن الاستناد إلى مرجعيّة مثالية ذاتية بحتة للتعامل مع مصطلح "الشعريّة" لا يتناسب وطبيعة الثقافة العربية، ومن ثمّ لا نستطيع أن نُسلّم بوجود مرجعيّة ثقافيّة نصيّة للمصطلح النقدي العربي تعتمد المعايير اللسانية فقط، وإنّما طبيعة المكوّن الثقافي للنقد العربي هي ما يقود النقاد إلى الإحالة إلى مرجعيّات غير لغويّة في بناء أفكارهم حول المصطلحات النقديّة التي تأتي "الشعريّة" في مقدمتها.

لقد دفعتنا هذه التعددية اللافتة للأنظار التي شهدناها في مرجعيّات النقاد العرب عند تعاملهم مع مصطلح "الشعريّة" إلى التساؤل: هل يمكننا أن نُغيّر نظرتنا السلبية تلك حول عملية تعدد المناهج أو المرجعيّات النقديّة، ونتوقف عن نعتها بالفوضى والارتباك، فنعطيها سمةً إيجابيةً من خلال الاستعانة بمفهوم "القيمة المهيمنة " المستمدة من نموذج رومان جاكوبسون التواصلي؟ أي أن نقول بوجود منهج نقديٍ واحد أو مرجعيةٍ ثقافيةٍ واحدة تُهيمن على توجّهات هذا الناقد أو ذا ك دون الاستغناء عن بقية المناهج والمرجعيّات؟ وأن تحديدنا لمنهجٍ نقديٍ رئيس لا يمنعنا من الاستفادة من بقية الأدوات المنهجيّة؟ هل يحقُ لنا أن ننقل المفاهيم المتعلقة بعملية الإبداع الشعري إلى عملية النقد المنهجي؟ هل سيُصبح النقد التكاملي بمعناه الواسع هو سمة النقد العربي؟ أم أنّ هذا التكامل آفة نقدية يجب أن تُحارب بغية احترام خصوصية المناهج النقدية؟

إنّ الممارسة النقديّة وتأسيس النظريّات المعرفية وبناء المناهج أمرٌ متشابك لا يجب الاستهانة به عند دراسة المصطلحات النقديّة؛ فالمناهج تتأسس على نظريات قامت على أفكار تأسيسية وفلسفية معينة تلبي الحاجات الفكرية والاجتماعية وتحمل تصورًا له ملامح وحدود، فلا نستطيع تطويع تلك المناهج أو التلاعب بتوجّهاتها بما يتوافق مع أهواء هذا الناقد أو ذاك، إلا إذا كانت لهم مبررات منهجيّة تُمكّنهم من تطوير مقولات النظريّة أو منهج الأصلي وإلا سيغدو ذلك ممارسةً عبثية أو لَعبًا إسقاطيًّا يشوّه فهم المصطلحات ولا يُضيف إليها شيئًا.

المبحث الرّابع
الشعريّة العربيّة: آفاقٌ وتحولات

لم تكن المحطات التي توقّفنا عندها في المباحث السابقة مع كمال أبو ديب وصلاح فضل ويمنى العيد هي التّمثلات النهائيّة للشعريّة العربيّة؛ فالعقل النّقديّ العربيّ لم يتوقّف عند حدود تلك المرجعيّات؛ بل تجاوزها إلى مساحةٍ أكثر اتّساعًا ورحابة تخطّت في بعض الأحيان الأصول الغربيّة ذاتها، وامتدت إلى فضاءات ظهرت فيها بجلاء اجتهاداتهم الفرديّة؛ فلا يمكننا حصر مرجعيّات "الشعريّة" العربيّة في المناهج الشكلانيّة أو البنيويّة أو البنيويّة التكوينيّة أو السوسيونصيّة أو أطروحات نظريّات القراءة والتلقّي فقط، وإنّما سنجد أنّ لـ "الشعريّة" مرجعيّات في مناطقَ أخرى غير مطْروقة بهذا التصور في النّظريّات النّقديّة الغّربيّة. ولهذا سنتوقف عند بعض الدّراسات العربيّة الأخرى التي اتخذت مرجعيّاتها زوايا نظرٍ مختلفة لم نتعرّض لها سابقًا.

1- جمال الدين بن الشيخ: الشعريّة المُقيّدة:

لعل ما يُميّز جمال الدين بن الشيخ امتزاج أفكاره بين الثّقافتين الغربيّة والعربيّة؛ إذ يكتبُ عن الشعريّة العربّية وهو محمّلٌ بالمرجعيّة الغربيّة، كما تميّز بن الشيخ في كتابه (الشعريّة العربية) -وهو مكتوبٌ بالفرنسية أساسًا-بوضوح المنهجية، ومحدودية الأهداف، ودقّة العيّنة التي اختارها، والتي حددها بشعراء العصر العبّاسي في بغداد، الذين كتبوا أشعارهم في النَّصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي؛ الأمر الذي يلفت أنظارنا إلى ما افتقرت إليه الكثير من الدّراسات العربيّة التي كانت تضع لها أهدافًا ضخمة ثم تعجز عن تحقيقها أو تنحرف عن مسارها في كثيرٍ من الأحيان.

كان بن الشيخ -في تحديده للشعريّة العربيّة-يطمح إلى الكشف عن علاقة الإنسان بعالمه من خلال لغة الشعر العربيّ، وتحديد آليات الإبداع الشعريّ، والدخول في تحاور مع بنيات القصائد العربيّة التي كُتبت في ظل إرغاماتٍ وقيود نتجت عن واقع معيش، وجه مسارها الإبداعي وحدد مساحة تحرّكها، وهذا ما حمله على أن ينْعتها بـ"شعريّة الحقل المقيّد"[1]. قُيّد هذا الحقل بقيدين أحدهما: اجتماعي ألزم الشّاعر بأن يكتب عن قضايا يرغب المجتمع كله بأن يُعبّر عنها، فتوجب عليه حينها أن يحرص على تقديم ما يألفه السامع ويستسيغه ويجد فيه تمثّلاً لثقافته[2]، أما القيّد الآخر فهو قيدٌ أدبي؛ إذ عاش الشاعر البغداديّ في بيئة ثقافيّة تُفضّل الشّعر عن سائر

[1] يُنظر: بن الشيخ، جمال الدين: **الشعريّة العربيّة**، ت: مبارك حنون وآخرين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص44.
[2] يُنظر: نفسه، ص292.

أجناس الأدب، فمارس الشعراء فنًا خاضعًا لنفس المبادئ في ظل شروطٍ ثابتة، وكانوا يكتبون حول القضايا ذاتها، ويستخدمون اللغة نفسها، ويشكّلون قصائدهم بشكلٍ واحد[1].

ذهب هذا النّاقد يكشفُ عن "الشعريّة" مستعينًا بمعطيات المنهج البنيوي، ولم تكن تلك البنيوية التي انتهجها بنيويةً لسانيةً بحتة، تدرس معمارية القصائد الشعريّة فحسب، فقد "يترك التحليل البنيوي جزءًا من الحقيقة ينفلت، وقد يكون في حدود معيّنة وهميًا ومضللاً"[2]. لكنّه قام بدراسة البنية الثقافيّة للمجتمع في بغداد، وتابع تحولاتها، وبحث في أثر تلك التحولات على معماريّة القصيدة العربيّة من خلال الاستعانة بالفلسفة الماركسية، والاستناد إلى المنهج البنيوي التكويني.

أكّد بن الشيخ على أنّ الشاعر العربي في ذلك الوقت لم يكن باستطاعته أن يُحدّد لذاته آلية الإبداع والكتابة الشعريّة، فبالرغم من اعترافه بأهمية النّبرة الفردية في تشكيل القصيدة؛ إلا أنّه أكد على انتفاء الذاتيّة المطلقة التي يتمكن خلالها الشاعر من إبراز موهبته الشعريّة؛ فلا "وجود لعزلة المبدع في الشعر العربي القديم(...) [بل] إنّ الشاعر يلتحق بمصيره ولا يحدده لنفسه. وهو يفرض نفسه بقدر ما يُنجز النمط المتولّد عن الشروط التي تُملَى على الإبداع وتهيمن عليه(...)، فثمَّة علاقة وثيقة تجمع بين تخيّله الإبداعي وبين الواقع الثّقافيّ الاجتماعيّ المعيش تاريخيًا، (...)، فالأمر يتعلق، إذن، بشيء آخر غير قواعد البناء وقوانين الفن"[3]؛ بشيءٍ متّصلٍ بالبيئة الثقافيّة الحاضنة لهذا البناء.

هذا التّصور الذي فرضه بن الشيخ على محدّدات "الشعريّة" في العصر العباسي يوجهنا مباشرةً إلى فكرة الطّبقات عند لوسيان جولدمان؛ فالشّاعر هو من يستجيب لتوقّع أفراد مجتمعه، و"تتقاطع تجربته بالضّبط مع تجربة الفئة الاجتماعيّة المحظوظة التي يكتُب لها"[4]، وبدون ذلك يخرج الشعر عن قصّده.

2-محمد مفتاح: نحو شعرية كونيّة:

ما قدّمه محمد مفتاح في كتابه (مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة) يُعدّ تصورًا مستحدثًا لقوانين الشعر لم تألفه ساحة النقد العربي، وقد امتدّت أفكاره لتستقي من جُلّ مناهج العلوم الإنسانية والعلوم الطبيعية، مما بعثه على الانفتاح على آفاق استشّرافية لم تُطرق من قِبل النقاد العرب المعاصرين الذين درسوا هذا المصطلح، فقد استفاد مفتاح من "علم الأعصاب، وعلم تحصيل المعرفة، وتدبيرها، وعلم النفس، واللسانيات، وفلسفة الذهن، ورؤى العلوم

[1] يُنظر: بن الشيخ، جمال الدين: **الشعريّة العربية**، ص44.

[2] السابق، ص 43.

[3] نفسه، ص292.

[4] نفسه، ص293.

المعرفية"[1]، وقد سعى بذلك إلى توظيف المبادئ المشتركة بين الشعر والفنون المجاورة له، وعدم الاكتفاء بقوانين اللسانيات والبلاغة وعلم النَّص.

بالإضافة إلى ذلك، فقد خرج محمد مفتاح بدائرة التلقّي عن المحددات المعروفة التي تهتم بوعي القارئ واستجاباته وقدرته على إدراك الظواهر الشعريّة، كما أكّد على أنّ الأساس الذي يجب أن تُبنَى عليه النّظريّات هو الجسد البشري في حركة تفاعله مع محيطه، وقد انصبَّت دراسته على دور الدماغ وفهم هندسته وطرائق اشتغاله بسبب مركزيّته المتّحكمة ببقيّة الحواس[2].

لم يكتفِ مفتاح بهذا القدر من التّوسّع في نظريّته؛ بل تمدّدت أفكاره لتتحدث عن فلسفة التصوف والروحانية والألوهية ومنازل الأفلاك وحركة الكواكب وعلم الأعداد وعلاقة الجسم البشري بالتجلّي النوراني للأرواح مستفيدًا من أطروحات الفلاسفة القدماء أمثال ابن خلدون[3]، مما جعل الشعر يتجاوز التصورات السّابقة التي رُسمت له.

لا يمكن تحديد مرجعية نقديّة بعينها تشمل أطروحات محمد مفتاح، لشدّة تفرعاتها، ولا يمكننا إسناد مقولاته إلى نظرية أو نظرياتٍ نقديّة بعيّنها، فقد خالف -في بعض أفكاره حول "الشعريّة"-النهج النّقديّ المألوف في الثقافتين العربيّة والغربيّة، حين ضمّن المصطلح أبعادًا ماورائية غيبية، وفي هذا يذكر جاسم جبّارة أن توجّهات مفتاح التي صاغ بها نظريته الموسّعة كان "منها نظريّات الماركسية، أو وجودية ملحدة، ومنها نظريّات كتابية صارمة، ومنها رؤى متصوَفة متطرّفة"[4]، مما يعني أنّه تجاوز مجمل المنابت الغربية التي نشأت فيها الشعريّة، وتحول إلى بناء متصورٍ جديدٍ لمرجعيّات الشعريّة الحديثة، بالاستفادة من حقولٍ لا تنتمي إلى دائرة النّقد.

إنّ أنّسب منظومةٍ يُمكن أنْ تُنسب إليها نظريّة محمد مفّتاح، في تقديرنا، هي منظومة الحداثة التي تنبذ القانون وترفض المثول أمام معيارٍ أيًا كان نوعه، حيث نراه قد تحرر من النّظريّات النّقديّة القديمة وأسس نظريّته الخاصة بمعاييره الفريدة.

3-الشعريّة بين النّقد والإبداع:

تتحكّم المرجعيّة الثقافيّة بممارسات التجربة الإبداعية كما تتحكّم بممارسات النّقد الأدبي، ويمكننا أن نلمس هذا التأثير المزّدوج للمرجعيّة الثقافيّة مع الشعراء النقاد الذين أسسوا لنظريّاتهم مستلهمين أفكارهم من تجاربهم الشعريّة، وأبدعوا أشعارهم وفق ما تمليه عليهم أطروحاتهم النظريّة في حركة تبادليةٍ مستمرة، وقد اتّضح هذا بجلاء عند كلٍ من علي أحمد سعيد

---

[1] مفتاح، محمد: **مفاهيم موسّعة لنظرية شعرية**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2010، ج1، ص14.

[2] يُنظر: السابق، ص15.

[3] يُنظر: نفسه، ص112.

[4] جبّارة جاسم: **مسائل النقد في الشعريّة العربية**، ص150.

إسبر (أدونيس)، ومحمد بنيس، فكلاهما شاعرٌ وناقد في الآن نفسه، كما كان لأفكارهما النّقديّة حضورٌ في إبداعاتهما الشعريّة، لتصبح المرجعيّة الثقافيّة -وفق هذا التصور- فعلَ تحكّمٍ وهيّمنة يؤثّر على عملية الإنتاج الفكري للإنسان على اختلاف مساراته، وتنوع حقول ممارساته.

هذان الاثنان سكنهما همّ المختلف، وأغوتهما حريّة الحداثة، واستجابا سريعًا لأصوات الانفتاح والتحّرر، وأوقعهما هايدجر وسارتر بأفكارهما القَلِقة حول الوجوديّة والعدميّة في شباكهما[1]. فإن كانت الشعريّات الغربيّة تنبعث من أصولٍ لسانية وتبنى على معايير لغوية، فهي عند هؤلاء نفيٌ لأي معايير، وتجاوز لكل القوانين، هي اللا ثبات، هي رفض للنهائية والاستقرار والخضوع إلى سلطة أيًا كان نوعها.

جاء أدونيس وعرّف الشعر بأنه "خرقٌ مستمرٌ للقواعد والمقاييس"[2]، سواء أكان هذا الخرقُ لغويًّا أو فكريًّا، خرقٌ للشكل أو المضمون؛ فاللغة حتى تصبح لغةً شعريّة عليها أن تبني علاقاتٍ جديدة بين "الإنسان والأشياء، بين الكلمات والأشياء، بين الكلمات والكلمات"[3]، وعلى تلك العلاقات ألاّ تعرفَ معنىً للثبات؛ بل تثور على كل التقاليد، فالإبداع في جوهره حر، وهذه الحرّية تتعارض بالضرورة مع السلطة المتمثلة بالأنظمة السياسيّة أو الدّينية أو المعرفة الأيديولوجيّة[4].

لقد ارتبطت مدونة أدونيس الشعريّة بأفكاره النظريّة؛ فأشعاره تطلب الحداثة وتثور على المألوف وتتحرر من كل الأنظمة التي تُمثل قيّدًا على الكتابة والتفكير، إنّها تدعو إلى خرق الثالوث المحرّم، وقد رأينا كيف ارتقى كمال أبو ديب بأشعاره إلى أعلى مراتب الشعريّة بفضل لغتها الثّائرة ومضمونها الفكريّ المنتفض والرّافض لقوانين عالمه المعيش. وبهذه النظرة ذاتها نظرت يمنى العيد لأشعاره فقررت أن الأشعار الأدونيسية تحمل رؤية، وأنْ يحمل الشعر رؤيةً يعني أنّه يُقدّم وجهة نظرٍ خاصة ومختلفة. وقد صرّح أدونيس نفسه في كتابه (سياسة الشعر) بأنّه يُنظّر إلى مفهوم الشعر انطلاقًا من تجربته الإبداعية في الكتابة[5].

حمل محمد بنّيس الهمّ نفسه وسلك في تحديده "للشعرية" مسلكًا مختلفًا، تعّدى به حدود المناهج والنظريّات النَّصيّة الثابتة؛ بل جاء ليُعيد بناء علم النَّص الأدبي؛ فلم يعد يتحدّد الشعر عنده باللغة وحدها؛ بل إنّه "أوسع من أنْ يشتغل على اللغة بمفردها "[6]؛ فكان بحثه عن مفهوم القصيّدة الشعريّة بحثًا عن الذّات والعالم في تفرّدها ومجاوزتها للمألوف، ومغايرتها

---

[1] يُنظر: فضّول، عاطف: **النظريّة الشعريّة عند إليوت وأدونيس**، ت: أسامة إسبر، دار التكوين، دمشق، ط1، 2013، ص 102.

[2] أدونيس: **زمن الشعر**، دار الفكر، بيروت، ط3، 1983، ص312.

[3] أدونيس: **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996، ط2، ص 154.

[4] يُنظر: فضّول، عاطف: **النظريّة الشعريّة عند إليوت وأدونيس**، ص126.

[5] يُنظر: أدونيس: **سياسة الشعر**، ص5.

[6] بنّيس، محمد: **كتابة المحو**، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1994.

للنّمط والسائد، من خلال ما تقوم به من إبدالاتٍ نّصيّة تنبع من ذاتٍ متفرّدة. لقد وقع بنيس في غواية الحداثة وسعى إلى تحطيم السلطة، وتفكيك كل الحقائق والأصول.

في كتابه (الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها)، بأجزائه الأربعة، قدّم بنّيس قراءةً للممارسات النَّصيّة للشعر المعاصر في المغرب من خلال "وصف وتحليل البنيات الشعريّة وطريقتهما في بناء الدلاليّة وقوانين إبدالاتها؛ استنادًا إلى مراجعةٍ نقديّة للأسس النظريّة والمفاهيم التي تستحوذ على الممارسة النَّصية والممارسة النظريّة، (...)، من خلال مفاهيم الشعر والعروبة والحداثة"[1]، مستعينًا بمنهجٍ بنيويٍ، واتّبع في ذلك طريقة "الغزو المزدوج"[2]؛ ففكّك التّصورات والمفاهيم والأدوات المتداولة في حقل الدّراسات العربيّة، وكذلك النّظريّات الغربيّة التي وجدت لها سبيلاً إلى الدّراسات العربيّة، فكان همّه أن يُحرر الشعريّة العربيّة من أي سلطة مسبّقة، وآمن بأنّ "التحديد الرّاسخ والمطمئن للقصيدة لم يعد ممكنًا بعد أن خرجت القصيدة من كائنها المتعارف عليه والقابل للضبط"[3].

لقد أصبحت الشعريّة عند بنيس قائمة على تقويض كل المسلّمات، حيث أراد للشعريّة العربيّة أن تُعيد بناء ذاتها من خلال القراءة النَّصيّة المتحررة. أراد لها أن تبدأ ولا تنتهي، أرادها أن تختبر أمكنة معرفيّة متعددة، وطرائق تحليلٍ مختلفة لا يتوقف معها النَّص الشعري عند أحادية المعرفة[4]. وحتى تنجز هذه المهمّة استفاد بنّيس من نظريات رولان بارت وجاك ديريدا حول مفهوم النَّص وآليات تفكيكه وبنائه، ولكنه رسم لهذا التفكيك نهجًا مختلفًا.

إن أفكار بنّيس النظريّة حول الحداثة الشعريّة تجلت في أشعاره؛ فكان يربط بين التّنظير النقّدي والممارسة الإبداعية، وفي هذا الصدد يذكر عز الدين الشنتوف أنّ العمل التّنظيري الذي قدّمه بنيّس استطاع أن يحول به معضلات النَّص الشعري "إلى سؤالٍ يتوفر على تاريخه الثّقافي والاجتماعي تُخلخل السائد؛ لتبني معرفةً بالذات والآخر ضمن شرائط الكونيّ والإنسانيّ. ولم تنفصل نصوصه التنظيريّة عن ممارسته الشعريّة"[5]؛ وبهذا استطاع بنيّس باستفادته من أفكار هايدجر أن يخلق قوانينه الحرّة، فقد أراد لتجربته في الكتابة النّقديّة والإبداعيّة أن تكونَ "كتابة المحو"؛ حتى لا تُأسر في كهف التّنميط، ويتلاشى بريقها مع السنين بفعل الثّبات والسكون.

إن غوايّة التّجديد قادت النقاد الحداثيين العرب إلى استبدال ركائزهم المعرفيّة السابقة عند تعاملهم مع مصطلح "الشعريّة"؛ مما غيّب عن مرجعيّاتهم جماليّة كانط وجدليّة هيّجل وماديّة ماركس وظاهراتيّة هوسرّل، وأحلّت محلّها أفكارًا مثاليّةً ألمانيّةً مثّلها هايدجر. فبعد أن كانوا يُقيّدون الشعريّة بآليات النَّص ونظريّاته أو يبحثون عن جوهره من خلال ظروف إنتاجه أو

---

[1] بنّيس، محمد: **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1989، ص24.

[2] السابق، ص44.

[3] نفسه، ص26.

[4] يُنظر: نفسه، ص61.

[5] الشنتوف، عز الدين: **شعريّة محمد بنّيس: الذاتيّة والكتابة**، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2013، ص100.

تلقّيه أصبحوا الآن ينادون بغير الممكن، ويرفضون وسم الشعر بسمة الثَّبات؛ فكلما كانت القصيدة متمردة أو عصيّة على الوصف والتحديد كانت شعريّةً أكثر؛ وكلما سُقيت بماء الفكر والفلسفة اقتربت من فعل التّحديث.

إنّ مثل هذه النظرة الشمولية لمرجعيّات النَقاد العرب في فهمهم للشعريّات جعلتنا نقف على نتيجة مهمة مؤدّاها أننا نقع على "شعريّات" كثيرة لا "شعريّة" واحدة. وكل "شعريةٍ منها تؤسس لنفسها أسلوبًا وطريقةً ومنهجًا فريدًا في التعامل مع الأدب؛ فلم يُعد للأدب جوهرٌ واحد، ولم يعد لملامحه شكل واحد يتحدد بعناصر البناء. لقد انفتحت "الشعريّة" العربيّة على أرحب الآفاق، ولا زالت مستمرة في لعبةِ التّحولات التي لم تكن عبثيّة أو اعتباطيّة، إنها تحولاتٌ تصغي إلى صوت المرجعيّة فإمَا أن تُحسن الإصغاء والفهم فترقى بنفسها وبالعمليّة النقّديّة، أو تسيء إليهما معًا فتتراجع بها خطواتٍ إلى الوراء.

خاتمة

حاول هذا البحث على مدار فصوله ومباحثه الوقوف على أثر المرجعيّات الثقافيّة التي أسهمت في بلورة مصطلح "الشعريّة" في أذهان النّقاد العرب المعاصرين وإكسابه مفهومات متعددة، من خلال دراسة عينّة نقديّة من النقّاد العرب المعاصرين، وقد قادتنا إشكالية البحث الأساسية بالإضافة إلى المنهج التحليلي الذي استعنّا به إلى استنتاج جملةٍ من النتائج يمكن عرضها على النحو الآتي:

- ليست المصطلحات إلا وجهًا من وجوه التجربة النقديّة، ودليلاً عليها، فبقدر اللبس والاضطراب اللذين يعتريان النظريّات والمناهج النقديّة العربيّة يضطرب المصطلح؛ إذ يُعد خلاصةً للمنهج النقدي الذي ينبثق منه. وقد توصّلنا في هذا البحث إلى أن التجربة النقديّة العربيّة المعاصرة كانت في بعض محطاتها تجربةً متأرجحة، لم تتضح معالمها كاملةً بعد؛ وسبب ذلك، فيما يبدو لنا، عائدٌ إلى الرؤية الضبابية المُتشكّلة في أذهان بعض النقّاد تجاه مرجعيّته التي يتكئ عليها؛ الأمر الذي أدى بهم إلى مخالفة أفكارها النظريّة عند التطبيق.

- لا يكفينا عند البحث عن المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح النّقدي -أيًا كان-أن نستوعب أبعاده أو أن نعرف حيثيّاته فقط. في الوقت نفسه لا يُعين فهمنا لمقولات النّظريّات أو المناهج النّقديّة الغربيّة التي وُلِد المصطلح في أحضانها على إدراك مرجعيّاته؛ فقضيّة المرجعيّات لا تُختزل في نظريّاتٍ أو مناهج، إنّها تتصل بالفهم الدقيق للأسس المعرفيّة والأبعاد الفلسفيّة وتحولاتهما، بالإضافة إلى معرفةٍ أعمق بالظروف التاريخيّة والاجتماعية التي تفاعلت معها تلك الفلسفات، ومن ثمّ قراءة انعكاساتها على قضايا الفكر المختلفة ومنها قضايا المصطلح النقدي. وفي تقديرنا، لا نستطيع فهم النظريّات النقديّة دون فهم محمولاتها الإبستمولوجية، ثم وضعها في سياقها التاريخي والاجتماعي، وإلا اعترى فهمنا لها شيئ من القصور، أو كان حديثنا عن المرجعيّات محض افتراضات وتخمينات. ولعل معظم القضايا الإشكالية التي يمر بها النقد العربي المعاصر نابعة من غياب الوعي بالمرجعيّات الثقافيّة، ودراسته لقضايا النقد المختلفة دون الإلمام بطبيعة السياقات التي أنتجتها.

- إن بحثنا في المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح النقدي قد نبّهنا إلى وجود قطبين تُدرس خلالهما المرجعيّات؛ القطب الأول: المرجعيّات الخاصة بالمنهج النقدي؛ لفهم أبعاده وسياقاته المعرفية، والإلمام بالظروف التي أسهمت في بلورته. أما القطب الثاني فهو: المرجعيّات الخاصة بالناقد نفسه؛ لأن الناقد قد يمر بمراحل فكريّة متعددة، أو تتحول منطلقاته المنهجية، وقد تختلف نظرته إلى المفاهيم وهذا ما حدث مع جيرار جينيت، وميخائيل باختين، ورولان بارت وغيرهم. فقد مر مفهوم "الشعريّة" عندهم بتقلّبات كثيرة، فجيرار جينيت انتقل في فهم الشعريّة بناءً على فكرة العلاقات، فبدأ بعلوم البلاغة، ثم استعان بالمنهج البنيوي وأطروحات علم الجمال، وكذلك

الحال مع رولان بارت الذي انتقل بين البنيوية والسيميائية ونظريات القراءة، أما ميخائيل باختين فقد بدأ شكلانيًّا، ثمّ انتهى به الأمر إلى المناهج السوسيو نصيّة، بعد أن تكشّفت له أبعادٌ جديدة للمصطلح ورأى ضرورة الالتفات إليها.

- كان صلاح فضل من النقاد العرب الذي اشتركوا في تعددية المرجعيّات الثقافيّة عند التعامل مع "الشعريّة"، ولكن الفارق بينه وبين النقّاد الغربيين، كما نرى، يرتبط بالوعي المنهجي عند الانتقال من مرجعيّة إلى أخرى، وفي طريقة تطوير ملامح الشعريّة بين منهجٍ وآخر، هذا من ناحية، ومرحليّة المرجعيّات من ناحية أخرى. ونقصد بالمرحليّة أن تعدد المرجعيّات الثقافيّة عند أقطاب النقد الغربي لم يكن فوضويًا وعشوائيًا، إنما كان انتقالهم من مرجعية إلى أخرى عن وعي وقصديّة، وقدرة على تطويع المصطلح وإفادته من سياقاتٍ دلالية جديدة؛ أي أن لكل مرجعيّة اتبعها الناقد مرحلة معيّنة التزم خلالها بمقولات مرجعيّته ثم تجاوزها فيما بعد، ولم نستطع أن نلمس هذا الوعي المُتقدّم والانضباط الواضح عند الشعريين العرب؛ فصلاح فضل عندما أسس لجهازٍ مفاهيمي يحدد أساليب الشعريّة من خلاله، جمع بين أفكار المناهج المتعددة، مكونًا منهجًا هجينًا لم نتمكن من تبين ملامحه أو تحديد ماهيته، وكانت ممارسته التطبيقية ممارسة مرتبكة وإسقاطية في بعض الأحيان.

-كان للمرجعيّات الثقافيّة أثرٌ واضح في توجيه مفاهيم الشعريّة عند النقّاد الغربيين المعاصرين؛ فنظريّات النقد التي حاولت أن تُحرِّر الأدب من سيطرة الأيديولوجيا، كانت قد أُدلجت بشكلٍ آخر مختلف، وأُشبعت بمواقف فكريّة جديدة؛ فالنّاقد يمكنه أن يُغيّر منهجه النقدي، لكن لا يمكنه زعزعة مذهبه الفكريّ والفلسفي والتّحول عنه بسهولة؛ بل يحمله معه في حركة انتقاله بين المناهج، وربّما غيّر الناقد منهجه لتعارضه مع توجّهات مرجعيّته الثقافيّة. وقد برز هذا التوجّه عند رولان بارت الذي أكثر من التنقل بين المناهج نتيجة احتكامه إلى مرجعيّة وجوديّة ترفض الاستقرار على حال واحد.

-من ناحية أخرى، فقد برز وعي النّقاد الغربيين بالمرجعيّات الثقافيّة لمفاهيم "الشعريّة"؛ بما عكس إدراكهم بأهمية الالتزام بها والاحتكام إليها في فهم قضايا النّقد المختلفة ومنها قضية المصطلح. في حين تفاوت وعي النّقاد العرب بقيمة المرجعيّات الثقافيّة؛ فمنهم من أدرك أهميتها واحتكم إليها في صياغته لمقولات "الشعريّة"، والتزم بتلك المقولات عند التطبيق مثل يمنى العيد ومحمد بنيس وأدونيس وغيرهم، ومنهم من أخفق في الاحتكام إلى مرجعيّةٍ ثقافيّةٍ بعينها، فتعارضت ممارساته التطبيقيّة مع مقولاته النظريّة من أمثال: كمال أبو ديب وصلاح فضل؛ الأمر الذي يستوجب إعادة النظر في آليات التلقّي العربي للنظريّات الغربيّة، وينبّهنا إلى أهمية الوعي بالأبعاد المعرفيّة والثقافيّة لها قبل تلقيّها أو إعادة إنتاجها في سياق التداول النّقدي العربي.

لا تُعدّ النتائج السابقة اعترافًا ضمنيًا منا بألمعيّة الذهنيّة الغربيّة، أو انبهارًا بقدرتها الفذّة على إدراك المرجعيّات الثقافيّة، وفي الوقت ذاته لا نقصد من حديثنا عن التخبّط العربي في توظيف المرجعيّات أن ننتقص من قدر هذا الناقد العربي أو ذاك، ولا أن نُقلّل من جهوده في التأسيس للشعريّة العربية. لكن الأمر يتّصل، في تقديرنا، بالحاجات الحضارية والمعرفية التي نشأ المصطلح استجابةً لها؛ فإذا كانت الحاجة المعرفية الغربيّة في وقت من الأوقات تحتّم على الناقد أن يستند إلى مرجعيّة ثقافيّة أنتجت الفكر البنيوي على سبيل المثال، فالوضع مختلف مع الواقع الثقافي العربي الذي لم يعش وضعًا تاريخيًا وثقافيًا يحثّه على التوجّه إلى هذه الوجهة، وكذلك الحال مع جميع المناهج التي استفادت الشعريّة من عطاءاتها؛ فكل منهج منها استفاد من فلسفة كانت سائدة في وقتٍ من الأوقات بهدف سدّ حاجة معرفية معيّنة.

إننا لا ندعو إلى تجاوز أطروحات الفكر الغربي أو التنكّر لها، ولكننا ندعو إلى قراءة المشهد الثقافي العربي بوعي وبصيرة، والحرص على تكوين خطابٍ نقدي عربي معاصر يلبّي حاجاته المعرفيّة والحضاريّة، كما أننا ندعو إلى المثاقفة القصديّة الواعية، والكفّ عن استجلاب النظريّات وليّ أعناقها حتى تناسب مجريات الفكر العربي، وذلك ليُحقق النقد أهدافه المرجوّة؛ فليس النقد شعارات تُرفع إنما هو تلبية لحاجات معرفية وثقافية.

لم يكن من اليسير الإلمام بجميع المرجعيّات الثقافيّة لـ "الشعريّة" في النظريّة النّقديّة الغربيّة؛ لأن الأمر قد تطلّب منا متابعةً واعية لحركة تحوّلات الفكر الغربي في محطات كثيرة، ثم دراسة طريقة فهم النقّاد للأدب بناءً على مرجعيّاتهم، وفي خطوةٍ أخيرة تحديد مرجعيّات "الشعرية" بوصفه المصطلح المكلّف بتحديد جوهر الأدب. وما كان لهذه العملية أن تتم إلا من خلال حركة دائرية مستمرة، فكل فكر جديد ينشأ لابد له أن يترك أثره على فهم الأدب، ومن ثمّ على العمليّة النقديّة بأسرها، وهذا جهد مضنٍ وطموح علمي كبير، حاولنا ممارسته في حدود إطار البحث وحدود منهجيّته التي جعلتنا نكتفي بعيّنة نقديّة انتقائيّة من الجانبين الغربي والعربي.

في نهاية المطاف لا يدّعي هذا البحث وقوفه على جميع المرجعيّات الثقافيّة لمصطلح "الشعريّة" غربيًّا وعربيًّا، فثمّة-بالتأكيد-مرجعيّات أخرى لم نستطع الوصول إليها، أو لم تسمح لنا مدوّنة العيّنة النقديّة المختارة بأن نلتمسها أو نقاربها، فالعيّنة التطبيقيّة العربيّة التي درسناها تنحصر في حقل الشعر تحديدًا؛ استجابةً لطبيعة البحث والتزامًا بحدوده ومنهجه. ورغم انحصار العيّنة في مجال الشعر فقد شاهدنا حجم الاختلافات المرجعيّة الكبيرة التي وقعت بين النقّاد؛ مما جعلنا نتساءل كيف سيكون حال المرجعيّات إذا اتسعت دائرة البحث، وتطرّقت إلى مرجعيّات النقّاد الذين بحثوا عن شعريّة الرواية أو شعريّة القصة أو شعريّة السرد أو شعريّة الدراما وغيرها؟ يقودنا مثل هذا السؤال إلى أنّ البحث لا يزال منفتحًا على آفاقٍ معرفيّة أخرى تحتاج إلى رحلات بحثيّة جديدة.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم.

- أولاً: المعاجم والقواميس والموسوعات:

أ-المعاجم والقواميس العربية:

- بركة، بسَّام:

- **قاموس لاروس المحيط**، أكاديميا انتر ناشونال، بيروت، 2013.

-البعلبكي، رمزي:

- **معجم المصطلحات اللغوية**، دار العلم للملايين، بيروت، د.ت.

-بوقرة، نعمان:

- **المصطلحات الأساسية في لسانيّات النَّص وتحليل الخطاب دراسة معجميّة**، عالم الكتب الحديث، إربد، 2010.

-حجازي، سمير:

- **المتقن: معجم المصطلحات اللغوية والأدبيّة الحديثة**، دار الراتب الجامعية، بيروت، د.ت.

-الزيتوني، لطيف:

- **معجم مصطلحات نقد الرواية**، مكتبة لبنان ناشرون، دار النهار للنشر، بيروت، ط1، 2002.

-الشريف، محمد مهدي:

- **معجم مصطلحات علم الشعر العربي**، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2004.

- علّوش، سعيد:

- **معجم المصطلحات الأدبية: عرض وتقديم وترجمة**، دار الكتاب اللبناني، بيروت، 1985.

-مبارك، مبارك:

- **معجم المصطلحات الألّسنية**، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1، 1996.

-مجمع اللغة العربية:

- **المعجم الوسيط**، مكتبة الشروق الدولية، القاهرة، ط4، 2008.

ب-معاجم وقواميس مترجمة إلى العربيّة:

- آرون، پول وآخرون:
  - **معجم المصطلحات الأدبيّة**، ت: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2012.
- هولتكرانس، إيكه:
  - **قاموس مصطلحات الإنثولوجيا والفلكلور**، ت: محمد الجوهري وحسن الشامي، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د.ت.
- م.روزتال و. بوتين:
  - **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة: سمير كريم، دار الطليعة، بيروت، 1974.
- وايلز، كاتي:
  - **معجم الأسلوبيات**، ت: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2013.

ج-معاجم بالإنجليزية:

- Baldick, Chris: **Concise Dictionary of Literary Terms,** Oxford University, New York press, 1986.
- Mc ARTHUR, TOM: **Companion to the English Language**, Oxford University, New York press, 1992.

- ثانيًا المصادر:

- أبوديب، كمال:
  - **في الشعريّة**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1987.
- أدونيس:
  - **زمن الشعر**، دار الفكر، بيروت، ط3، 1983.
  - **سياسة الشعر**، دار الآداب، بيروت، ط2، 1996.
  - **الشعريّة العربيّة**، دار الآداب، بيروت، ط7، 2012.
- بن الشيخ، جمال الدين:
  - **الشعريّة العربيّة**، ت: مبارك حنون وآخرين، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996.

- بنّيس، محمد:
- **الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها**، ج1، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1989.
- **كتابة المحو**، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1994.
- العيد، يمنى:
- **الراوي: الموقع والشكل**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1986.
- **في القول الشعري: الشعريّة والمرجعيّة الحداثة والقناع**، دار الفارابي، بيروت، ط2، 2008.
- فضل، صلاح:
- **أساليب الشعريّة المعاصرة**، الهيئة العامة لقصور الثّقافة، القاهرة، 1996.
- مفتاح، محمد:
- **مفاهيم موسّعة لنظريّة شعريّة**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2010.

- ثالثًا: المراجع:

أ-المراجع العربية:

- أبو شقرا، شادي:
- **حيرتي جالسة تفاحة على الطاولة**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1983.
- أدونيس:
- **كتاب الحصار**، دار الآداب، بيروت ط2، 1996.
- **الأعمال الشعرية أغاني مهيار الدمشقي وقصائد أخرى**، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، ط1، 1996.
- إسكندر، يوسف:
- **اتجاهات الشعريّة الحديثة: الأصول والمقولات**، دار الكُتب العلمية، بيروت، ط1، 2008.
- أعضاء شبكة تعريب العلوم الصحية وآخرون:
- **علم المصطلح لطلبة العلوم الصحية والطبية**، البرنامج العربي لمنظمة الصحة العالمية، فاس،2005
- البازعي، سعد والرويلي، ميجان:
- **دليل الناقد الأدبي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2002.

- البازعي، سعد:
- **الاختلاف الثقافي: ثقافة الاختلاف**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2008.
- البحراوي، سيد:
- **علم اجتماع الأدب**، الشركة المصرية العالمية للنشر، الجيزة، 1992.
-بلعابد، عبد الحق:
- **عتبات: جيرار جينيت من النَّص إلى المناص**، الدار العربية للعلوم ناشرون، عمّان، ط1، 2008.
-البياتي، عبد الوهاب:
- **الأعمال الشعرية ج1**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995.
- بيضون، عباس:
- **الوقت بجرعات كبيرة**، دار الفارابي، بيروت، 1982.
-تاوريريت، بشير:
- **الحقيقة الشعريّة على ضوء المناهج النقديّة المعاصرة والنظريّات الشعريّة: دارسة في الأصول والمفاهيم**، عالم الكتب الحديث، إربد، ط1، 2010.
- تليمة، عبد المنعم:
- **مقدمة في نظريّة الأدب**، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1976.
- جبّارة، محمد جاسم:
- **مسائل الشعريّة في النقد العربي: دراسة في نقد النقد**، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2013.
- حجازي، محمود فهمي:
- **الأسس اللغوية لبناء علم المصطلح**، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.
- حمّودة، عبد العزيز:
- **المرايا المحدّبة**، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 232، 1998.
- **ديوان أبي تمام الطائي، تحقيق:** محيي الدين الخياط، نظارة المعارف العمومية الجليلة، بيروت، د.ت.
- **ديوان امرئ القيس**: تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ط5، د.ت.
- **ديوان أبو نواس**، دار صادر، بيروت، د.ت.
- السياب، بدر شاكر:
- **أنشودة المطر**، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1969.

- الشَّحات، محمد:
  - **سرديات المنفى: الرواية العربية بعد عام 1967**، دار أزمنة للدراسات، عمّان، ط1، 2006.
- الشنتوف، عز الدين:
  - **شعريّة محمد بنّيس: الذاتيّة والكتابة**، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2013.
- العيادي، شكري:
  - **مشيل فوكو: السلطة والمعرفة**، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، بيروت، 1994.
- عيد، كمال:
  - **فلسفة الأدب والفن**، الدار العربية للكتاب، لبيا-تونس، 1978.
- فضل، صلاح:
  - **النظريّة البنائية**، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.
  - **مناهج النقد المعاصر**، ميريت للنشر والمعلومات، القاهرة، ط1، 2002.
- فضّول، عاطف:
  - **النظريّة الشعريّة عند إليوت وأدونيس**، ت: أسامة إسبر، دار التكوين، دمشق، ط1، 2013.
- قباني، نزار:
  - **الأعمال الكاملة**، منشورات نزار قباني، بيروت، ط1، د.ت.
- قنيبي، حامد صادق:
  - **نقد أدبي حديث: مفاهيم ومصطلحات وأعلام**، دار كنوز المعرفة، عمّان، 2012.
- لحمداني، حميد:
  - **النَّص الروائي والإيديولوجيا: من سوسيولوجيا الرواية إلى سوسيولوجيا النَّص الروائي**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- ماضي، شكري عزيز:
  - **في نظريّة الأدب**، المركز العربي للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2005.
- المناصرة، عز الدين:
  - **علم الشعريات: قراءة مونتاجيّة في أدبيّة الأدب**، دار مجدلاوي للنشر، عمّان، 2007، ط1.
- الميساوي، خليفة:
  - **المصطلح اللساني وتأسيس المفهوم**، منشورات ضفاف، الرياض، ط1، 2013.

- ناظم، حسن:
- **مفاهيم الشعريّة: دراسة مقارنة في المفاهيم والأصول والمنهج**، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- **البنى الأسلوبية: دراسة في أنشودة المطر للسيّاب**، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2002.
- هلال، محمد غُنيمي:
- **النقد الأدبي الحديث**، دار نهضة مصر، القاهرة، ط6، 2005.
- وغليسي، يوسف:
- **إشكاليّة المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد**، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، ط1، 2008.

ب- المراجع المترجمة إلى العربية:

- إيجلتون، تيري:
- **النظريّة الأدبيّة**، ت: أحمد حسان، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 1991.
- إيرلخ، فيكتور:
- **الشكلانيّة الروسيّة**، ت: محمد الولي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2000.
- آيزر، فولفغانغ:
- **فعل القراءة: نظريّة في الاستجابة الجمالية**، ت: عبد الوهاب علوب، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، د.ت.
- إيكو، أمبرتو:
- **الأثر المفتوح**، ت: عبد الرحمن بو علي، دار الحوار للنشر والتوزيع، دمشق، ط2، 2002.
- باختين، ميخائيل:
- **الخطاب الروائي**، ت: محمد برَّادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة-باريس، ط1، 1987.
- بارت، رولان:
- **نقد وحقيقة**، ت: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1994.
- **هسهسة اللغة**، ت: منذر عيّاشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999.
- من البنيوية إلى الشعرية، ت: غسان السيد، دار نينوى، دمشق، ط1، 2001

- **الكتابة في درجة الصفر**، ت: محمد نديم خفشة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 2002.

- بليت، هنريش:

- **البلاغة والأسلوبية: نحو نموذج سيميائي لتحليل النَّص**، ت: محمد العمري، دار أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.

- تودوروف، تزفيتان:

- **الشعريّة**، ت: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط2، 1999.

- **نظريّات في الرمز**، ت: محمد الزّكراوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2012.

- **ميخائيل باختين: المبدأ الحواري**، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1996.

- **نظريّة المنهج الشكلي: نصوص الشكلانيين الروس**، ت: إبراهيم الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1982.

- تومبكنز، جين ب:

- **نقد استجابة القارئ: من الشكلانيّة إلى ما بعد البنيوية**، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999.

- جاكوبسون، رومان:

- **قضايا الشعريّة**، ت: محمد الولي ومبارك حنوان، دار توبقال للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، د.ت.

- جينيت، جيرار:

- **مدخل إلى جامع النَّص**، ت: عبد الرحمن أيوب، دار المعرفة الأدبيّة، بغداد، د.ت.

- زيما، بيير:

- **النقد الاجتماعي: نحو علم اجتماع للنقد الأدبي**، ت: عايدة لطفي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1991.

- ستروك، جون:

- **البنيوية وما بعدها**، ت: محمد عصفور، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ع 206، فبراير 1996.

- سلدن، رامان:

- **النظرية الأدبيّة المعاصرة**، ت: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.

- كلر، جوناثان:
- **الشعريّة البنيويّة**، ت: السيد إمام، دار شرقيات للنشر والطباعة، القاهرة، 2000.
- **مدخل إلى النظريّة الأدبيّة**، ت: مصطفى بيومي عبد السلام، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- كليفور، غيرتز:
- **تأويل الثقافات**، ت: محمد البدوي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2009.
- كوهن، جان:
- **بنية اللغة الشعريّة**، ت: محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986.
- **الكلام السامي: نظرية في الشعريّة**، ت: محمد الولي، دار الكتاب الجديد المتحدة، بنغازي، ط1، 2013.
- لوكاتش، جورج:
- **نظرية الرواية**، ت: نزيه الشوفي، دمشق، ط1، 1987.
- مونتالي، كرستين:
- **جيرار جينيت نحو شعريّة منفتحة**، ت: غسان السيد ووائل بركة، دار الرحاب للطباعة والنشر، بيروت، ط1، 2001.
- فوكو، ميشيل:
- **حفريّات المعرفة**، ت: سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1979.

- رابعًا: المجلات والدوريات:

أ-العربية:

- إبرير، بشير:
- مرجعيّات التفكير النقدي العربي الحديث، **مجلة علامات** ج49، مج13، رجب 1424هـ – سبتمبر 2003.
- أبو زيد، عصام:
- حوار مع الناقد كمال أبو ديب، **مجلة الجوبة**، مؤسسة السديري الخيرية، جدة، 2008، ع20.

- بلعابد، عبد الحق:
- المنهج السوسيو نقدي للنصوص الأدبيّة: من النَّص إلى المجتمع، **مجلة الآداب**، جامعة الملك سعود، الرياض، مج25، ع3، 2013.
- بو حسن، أحمد:
- مدخل إلى علم المصطلح: المصطلح ونقد النقد العربي الحديث، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، شباط، 1989.
- خرماش، محمد:
- مفهوم المرجعيّة وإشكاليّة تأويل النَّص الأدبي، **مجلة كلية الآداب**، ظهر المهراز-فاس، ع12، د.ت.
- شرشار، عبد القادر:
- اضطراب المصطلح في الدراسات الأدبية والنقدية، **مجلة الموقف الأدبي**، ع377، دمشق، أيلول 2002.
- صالح، بشرى موسى:
- المنهج الأسلوبي في النقد العربي الحديث، **مجلة علامات**، ج40، مج10، ربيع الآخر، 1422/ونيو 2001.
- عبد الرحيم، جواد حسني:
- ندوة إشكالية المنهج والمصطلح النقدي: عرض وتلخيص، **مجلة اللسان العربي**، الرباط، ع 23، 1985.
- عبد الناصر، حسن محمد:
- حول قضايا المصطلح النقدي الحديث، **المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها**، مج4، ع3، جماد الآخر، 1329/ تموز2008.

- الغامدي، سعيد بن ناصر:
- المرجعيّة معناها وأهميتها وأقسامها، **مجلة جامعة أم القرى لعلوم الشريعة والدراسات الإسلامية**، ع 50، رجب 1431.
- قطب، محمد سيد:
- صلاح فضل وقوانين الشعريّة، **مجلة فصول**، ع 78، 2010.
- مردلي، محمد هادي:
- الرد على منظري الانزياحية الأسلوبية: رؤية نقدية، **مجلة إضاءات نقدية**، ع5، 2012.

- اليوسفي، محمد لطفي:
- قراءة في المصطلح النقدي، **مجلة جامعة الأقصى**، ع1، يناير 2010.
- يونس، محمد محمد:
- الخطاب ونظريّة المرجعيّات، **حوليات آدب عين شمس**، مج 40، يوليو – سبتمبر 2012.

ب-المراجع المترجمة إلى العربية:

- إيكو، أمبرتو:
- المرسلة الشعريّة، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي، بيروت، ع19/18، 1982
- باختين، ميخائيل:
- القول في الحياة والقول في الشعر، ت: أمينة رشيد وسيد البحراوي، **مجلة الآداب**، بيروت، ع يوليو-أغسطس، 1988.
- تودوروف، تزفيتان:
- مدخل إلى نظريّة الأدب: البنيوية والأدب، ت: عبد النبي اصطيف، **مجلة الآداب الأجنبية**، سوريا، ع40، 1984.
- الشعريّة، ت: محمد مساعي، مجلة **نوافذ**، ع 13، سبتمبر 2000
- تودوروف، خريستو:
- نقد مفهوم علم الأدب عند رولان بارت، ت: حسين جمعة، **مجلة نوافذ**، النادي الأدبي بجدة، ع12، 2000.

- خامسًا أعمال المؤتمرات:

- كحلوش، فتحيّة:
- الخطاب الشعري المعاصر: سلطة المرجعيّات وغوايات السؤال، ضمن أعمال **مؤتمر المرجعيّات في النقد والأدب واللغة**، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، مج1، ط1، 2010.
- بدوخة، مسعود:

- المرجعيات الثقافيّة للمصطلح البلاغي العربي، ضمن أعمال **مؤتمر المرجعيّات في النقد والأدب واللغة**، مؤتمر النقد الدولي الثالث عشر، جامعة اليرموك، عالم الكتب الحديث، مج2، ط1، 2010.

- سادسًا مواقع الإنترنت:

- الكاسح، إبراهيم أنيس:

- **المثاقفة والمصطلح النقدي العربي، شبكة الألوكة،**

http://www.alukah.net/literature_language/0/71010/، تاريخ الدخول: 16-6-2015

- قباني، نزار:

- **(لا)، موقع الشاعر السوري نزار قباني،**

http://www.nizarq.com/ar/poem16.html#.VYGftjDfrIU، تاريخ الدخول 16-6-2015.

المرجعيّات الثقافيّة لمصطلح "الشعريّة" عند النّقاد العرب المعاصرين
"نماذج مختارة"

حنان محمد سعيد الحلاق
إشراف: دكتور محمد الشحّات

الملخَّص

يُعد مصطلح "الشعريّة" *Poetics* من أكثر المصطلحات إثارةً للجدل في الساحة النّقديّة العربية؛ نظرًا لكثرة تحوّلاته، وتنوع مفهوماته، وتعدد مرجعيّاته الثقافيّة. ولهذا فإننا نسعى من خلال هذا البحث إلى الحفر في التراكمات التاريخيّة والفلسفيّة والمعرفيّة التي أسهمت في تكوين المصطلح بهذه الصورة أو تلك في أذهان أصحاب النظريّات النّقديّة الغربيّة المختلفة، ومن ثمّ البحث في مرجعيّات التلقّي العربي له. ونحاول من خلاله أيضًا الكشف عن طبيعة المرجعيّات الثقافيّة التي أسهمت في بلورة مصطلح "الشعريةّ" وإكسابه مفهومات متعدّدة من جهة، وبيان أثر تلك المرجعيّات على تطبيقات النقاد العرب المعاصرين من جهة أخرى، عبر دراسة عيّنة نقديّة مكونة بشكلٍ أساسيٍ من ثلاث طبقات من النقاد؛ أولاها تتضمن ثلاثة نقاد هم: **كمال أبو ديب، وصلاح فضل، ويمنى العيد.** وثانيتها مجموعة أخرى من النقاد هم: **جمال الدين بن الشيخ، محمد مفتاح**. وثالثتها متمثلة في شاعرين/ناقدين هما: **علي أحمد سعيد إسبر(أدونيس)، ومحمد بنّيس،**

انطلاقًا من هدف البحث المحوري الذي يسعى إلى الكشف عن المرجعيّات الثقافيّة المختلفة لمصطلح "الشعرية" في فضاء النظريّة النقديّة الغربيّة والتطبيقات النقديّة العربيّة، بالإضافة إلى بيان مدى التزام النقّاد العرب، أو مدى وعيهم، بالمقولات النظريّة الرئيسية للشعريّة عند التطبيق، فإنّ المنهجَ المستخدم في هذا البحث هو المنهج التحليلي الذي يستعين بعدد من الآليات والإجراءات المنهجية، كالاستقراء، والاستنباط، والاستدلال، فضلاً عن بعض الأدوات المنهجيّة العامة كالوصف والمقارنة، وغيرها من إجراءات مختلفة من شأنها اختبار فرضية البحث الرئيسية.

يخلص البحث إلى نتيجة مهمّة تمثلت في بروز أثر سيطرة المرجعيّات الثقافيّة على توجيه مفاهيم "الشعريّة" عند النّقاد الغربيين؛ بما يعكس وعيهم بأهمية الالتزام بالمرجعيّات الثقافيّة، وأهمية الاحتكام إليها في فهم قضايا النّقد المختلفة؛ ومنها قضية المصطلح. في حين تفاوت وعي النّقاد العرب بقيمة المرجعيّات الثقافيّة؛ فمنهم من أدرك أهميتها واحتكم إليها في صياغته لمقولات "الشعريّة"، والتزم بتلك المقولات عند التطبيق مثل يمنى العيد ومحمد بنيس وأدونيس وغيرهم، ومنهم من أخفق في الاحتكام إلى مرجعيّةٍ ثقافيّةٍ بعينها، فتعارضت ممارساته التطبيقيّة مع مقولاته النظريّة من أمثال: كمال أبو ديب وصلاح فضل؛ الأمر الذي يستوجب إعادة النظر في

آليات التلقّي العربي للنظريّات الغربيّة، وينبّهنا إلى أهمية الوعي بالأبعاد المعرفيّة والثقافيّة لها قبل تلقيّها أو إعادة إنتاجها في سياق التداول النّقدي العربي.

وأخيرا، تسهم هذه الدراسة في **إثراء الدراسات النقدية النظرية التي يمكن أن تضيف الكثير إلى حركة النقد الأدبي والثقافي المشتغل على مدوّنة الخليج العربي**، وما يفرزه من قضايا اجتماعية وثقافية متعدّدة.

كلمات مفتاحية: النقد الأدبي، نقد النقد، الشعرية، المرجعيّة الثقافيّة للمصطلح.

Cultural Referentialities of the '*Poetics'* in the Contemporary Arab Critiques (Selected Samples)

Hanan Mohammed Saeed Al-Hallaq

Supervised by: Dr. Mohammed Al-Shahat

Abstract

The *Poetics* is one of the most controversial terms of critique in the Arab arena; due to its large number of transformations, concepts variety, and culture referential diversity. Thus, we seek through this research to dig into the historical, philosophical and cognitive accumulations that have contributed to the formation of the term in this way or that, in the minds of theorists of different western critique theories, and then search in the Arab receiving referentialities of the term. On the one hand, we try to disclose the nature of cultural referentialities that contributed to the crystallization of the term "Poetic" and allow it to gain its multiple concepts, and on the other hand, to clarify the influence of these referentialities on the applications of contemporary Arab critics, by studying a critique sample consisting mainly of three texts for the critics: *Kamal Abu Deeb, Salah Fadl, and Yomna El-Eid*. In addition to another group of critics: *Jamaluddin bin El-Sheikh, Mohammed Muftah*. And a final group of critic-poets represented in: *Mohammed Ali Saeed Esber (Adonis) and Mohamed Bennis*.

Based on the researcher's main objective, which seeks to detect the different cultural referentialities of the *"poetics*" between Western critique theories and Arabic critique practices, as well as to clarify the extent of Arab critics' commitment, or the extent of their awareness of the main theoretical discourses of poetics when applying. The methodology used in this research is an analytical methodology that uses a number of mechanisms and systematic procedures such as, induction, derivation, and inference, as well as some general methodological tools like, description and comparison, and other different procedures that test the main researches hypothesis.

Our research could conclude an important result represented in the appearance of the influence of cultural referentialities' control in directing the concepts of *"Poetics"* of Western critics, which reflects their awareness of the importance of commitment to cultural referentialities, and the importance of returning to them in understanding various critique issues including the issue of the term. While Arab critics' awareness of cultural referentialities varied; some of them realized their importance and returned to it in his wording of *"poetics"* discourses, and was committed to these sayings when practicing.

In my opinion, this study contributes to the enrichment of theoretical studies that ***will motivate the Arab Gulf literary thesis***, when it could be armed with a great objectivity and a cultural-critical approach, because it deals with the new literature that produces multiple social and cultural issues.

Key Words: Literary Criticism, Poetics, Cultural Referentiality of Literary Term

فهرس المحتويات

إهداء ..... أ

شكر وتقدير ..... ب

مقدمة ..... ج

الفصل الأول: آفاق "الشعريّة": المصطلح، والمفهوم، والمرجعيّة:

المبحث الأول: مدخل إلى المصطلح النّقدي 4

المبحث الثاني: مصطلح "الشعريّة" في المعاجم الغربيّة والعربيّة 15

المبحث الثالث: المرجعيّات الثقافيّة للمصطلح النّقديّ 25

الفصل الثاني: مرجعيّات "الشعريّة" في النظريّة النقديّة الغربيّة:

في البدء: لماذا المرجعيّات الثقافيّة؟ 40

المبحث الأول: الشعريّة في المناهج النَّصيّة 43

المبحث الثاني: الشعريّة في المناهج السوسيو نصية 62

المبحث الثالث: الشعريّة ونظريّات القراءة والتلقّي 70

المرجعيّات الثقافيّة: عَوْدٌ على بدء: 78

الفصل الثالث :مرجعيّات الشعريّة في التطبيقات النقديّة العربية:

تمهيد: المرجعيّات الثقافيّة والنقد العربي: 83

المبحث الأول: شعريّة الثورة والرفض 85

المبحث الثاني: الشعريّة الحائرة 97

المبحث الثالث: شعريّة زاوية الرؤية 111

الشعريّة العربيّة .. إلى أين؟ 123

المبحث الرابع: الشعرية العربية: آفاق وتحولات 126

خاتمة 132

قائمة المصادر والمراجع 135

الملخَّص 146