**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة الدكتور محمد لمين دباغين – سطيف 2**

كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

**أطروحة**

مقدمة لنيل شهادة

**الدكتوراه**

التخصص: قضايا أسلوبية لسانية

إعداد الطالبة: صفيناز صالحي

**عنوان الأطروحة**

# شعرية السرد في الخطاب الشعري عند محمّد بنّيس

المشرف أ.د. عبد الغني بارة

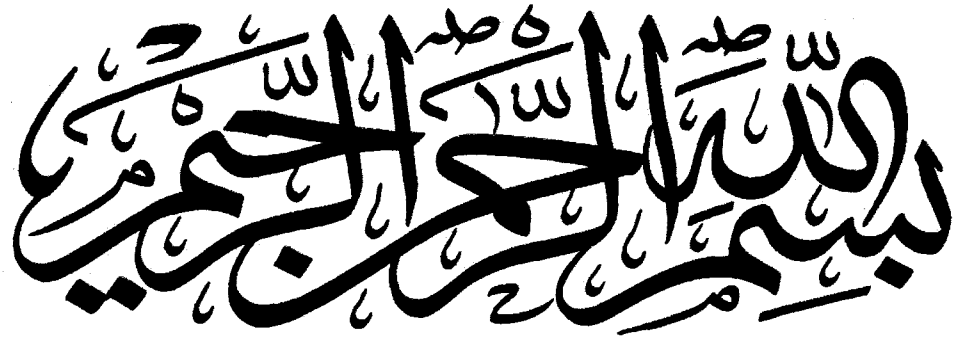
جامعة: محمد لمين دباغين– سطيف2

**أعضاء لجنة المناقشة:**

| الاسم واللقب | الرتبة | الجامعة | الصفة |
|---|---|---|---|
| أ.د.عبد القادر دامخي | أستاذ | جامعة باتنة1 | رئيسا |
| أ.د.عبد الغني بارة | أستاذ | جامعة سطيف2 | مشرفا ومقررا |
| د. عبد الرحيم عزاب | أستاذ محاضر "أ" | جامعة سطيف2 | ممتحنا |
| د. رابح بن خوية | أستاذ محاضر "أ" | جامعة برج بوعريريج | ممتحنا |
| د. يحي عبد السلام | أستاذ محاضر "أ" | جامعة سطيف2 | ممتحنا |

**السنة الجامعية:** 2018/ 2019

UNIVERSITE SETIF2



# الإهداء

إلى الوالدين الكريمين تقديراً وعرفاناً..

إلى الأعزاء إخوتي حسام ومحمد، وأخواتي إلهام ومريم، لعميق محبتهم وتقديرهم لي.

إلى أسرتي الصغيرة الجميلة: زوجي عمار، ونور عيني ابني أمير...

إلى من علمني بسموّ أخلاقه التي لا يتصف بها إلا العلماء، ورفعة علمه، كيف أخوض غمار النصوص العصيّة، والتغلغل في سرّ أسرارها... أستاذي المتميز عبد الغني بارة.

إلى من رغبني بجلال قدره وحرفه، وزرع في قلبي حب موضوع "الشعرية" في تلك الأيام التي لا تفنى من الذاكرة... أستاذي الفاضل عبد القادر دامخي.

# المحتويَـات


**مقدمة**.....أ- خ

**الفصل الأوّل: قصيدة النثر ومسألة الأجناس الأدبية**

**أوّلاً: تمهيد تاريخي لقضية الأجناس الأدبية**.....10

**ثانياً: مسألة التجنيس بين الهوية والتصنيف**.....21

1- التشعب في مقولات النص/الخطاب/الجنس الأدبي.....24

2- التناص والأجناسية.....36

3- في ماهية الشعر والنثر.....39

**ثالثاً: قصيدة النثر؛ البداية المغامرة/التفعيل/التنظير للنوع والمصطلح**.....47

**رابعاً: قصيدة النثر في العالم العربي**.....55

1- قصيدة النثر: استشكال المصطلح.....57

2- البدائل المقترحة.....61

3- قصيدة النثر وشرعية الانتماء.....64

4- التحول نحو الكتابة والتشكل الثقافي.....69

5- التحول إلى الكتابة النثرية والحداثة.....76

6- الكتابة الشعرية ومفهوم الخروج.....79

**الفصل الثّاني: من شّعريّة الشّعر إلى شّعريّة السرد**

**أوّلاً: حدود مصطلح "الشعرية" ومعناه في التّصورات الأولى المؤسسة للشّعريّة**

1- لغة.....85

2- اصطلاحا.....86

**ثانياً: الممارسة الشّعريّة في النّقد العربيّ القديم**

1- بين الشّعريّة الشفويّة والشّعريّة الكتابيّة.....87

2- الشّعريّة لدى الفلاسفة المسلمين.....100

3- شّعريّة النظم في "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة".....103

4- شّعريّة "التخييل" في منهاج البلغاء وسراج الأدباء".....116

**ثالثاً: الممارسة الشّعريّة في الدراسات الفلسفية والنقديّة الغربية**

I. الشّعريّة قديما.....124

II. المفاهيم الشّعريّة الحديثة.....130

1-1- شعرية الوظيفة الشّعريّة لدى "رومان ياكوبسن".....130

1-2- شّعريّة الإنزياح لدى "جان كوهن".....135

1-3- شّعرية الخطاب لدى "تزفيطان تودوروف".....137

**رابعاً: الشّعريّة في متن النقد العربي المعاصر**.....139

1- "كمال أبو ديب" وشّعريّة الفجوة: مسافة التوتر.....144

2- شّعريّة الرّؤيا الكونية عند "أدونيس".....149

**خامساً: شّعريّة السرد**.....152

1- السرد.....152

2- شّعريّة السرد.....155

3- شّعريّة السرد في الخطاب الشعري المعاصر.....156

**الفصل الثالث: الحكاية مشروع لتحقق الذات**

**(محكي الاغتراب بين تجزئة الذات ووحدتها في تجربة بنيس الإبداعية)**

**تمهيد (في مفهوم الاغتراب)**.....163

**أوّلاً: الحكاية بين الثابت والمتحول الشعري**.....168

(انتهاك المقدس الدينيّ)

**ثانياً: ما وراء الحكي/ تمثيل الآخر بمنطق الحكي**

1- أسلبة صورة شهرزاد من الأنثوي إلى الذكوري.....188
(محكي الجسم والجسد)
2- تحرير الذاكرة: مساءلة التاريخ واستنطاق المسكوت عنه في
مذكرات المعتمد بن عباد.....215
**الفصل الرّابع: النّسق السردي للخطاب الشعريّ**
**أوّلاً: شعريّة الزمن السّرديّ**.....231
I. **الترتيب**
1- السّرد الاسترجاعي/الاستذكاري.....233
2- السّرد الاستباقي/الاستشرافي.....236
3- السّرد الاستذكاري الاستباقي.....238
II. **السرعة**
1- الحذف.....241
2- الوفقة الوصفية.....244
3- المشهد.....246
4- المجمَل.....248
III. **التواتر**.....251
**ثانياً: شعريّة الصيغة السّرديّة**
I. **حكاية الأحداث**.....260
II. **حكاية الأقوال:**.....264
1- الخطاب المسّرد أو المروي.....264
2- الخطاب المحوّل.....266
3- الخطاب المنقول.....268
**ثالثاً: شعريّة الصوت السّردي**

I. زمن السّرد.....272

1- السّرد اللاحق للحدث.....272
2- السّرد السابق للحدث.....275
3- السّرد المتواقت.....277
4- السّرد المُقْحَمْ.....278

II. المستويات السّرديّة.....278

III. الشخص: العلاقة بين السّارد والحكاية.....281

1/ غيري القصة.....281
2/ مثلي القصة.....285

خاتـــــمة.....292

ملحق رقم 01 (أبرز أعمال الشاعر).....297
قائمة المصادر والمراجع.....301

# مقدمـــــــة

يعدّ الشعر طريقة مخصوصة في استعمال الكلام، يروم إحداث الوقع في النّفوس، ولهذا فهو لا يتعارض مع احتضان أي نمط من أنماط الخطاب، ومنها السرد، لذا فالقول بإقصاء الظاهرة السردية من الشعر لا تثبته الممارسة الإبداعية التي أكدت مبدأ التلاقح بين هذين النمطين في الشعر العربي قديمه وحديثه، وفي أشعار الأمم الأخرى. والشعرية من هذا التصور تعني تقبل النص الشعري وتفاعله مع النمط السردي تفاعلا يحقق الانسجام والوحدة.

كما تهدف إلى البحث عن الإبداع والخلق والتغيير الذي يحقق التميز والفرادة في التأليف الشعري السردي، لذا فهي تعمل على استحضار النصوص السردية السابقة وتفكيك بنيتها ثم إعادة بنائها ثانية في أنساق تركيبية جديدة، لتقدم عبرها رؤية جديدة للعالم هاجسها الأول بناء ذات جديدة، صفاتها الاجتهاد والإبداع، وميزتها الخصوصية، وهدفها الانتقال بالنص الشعري الحديث والمعاصر، وبمفهوم الشعر عامة من أن يكون ظلا إلى أن يصبح شمسا ونورا يضيء الأبهاء المظلمة في الواقع العربي المحاصر بكل أشكال التخلف وبالهزائم المتكررة، وهو الفعل الذي يتحقق بالكلمة.

ومن هنا تأتي صياغة عنوان هذه الأطروحة على النحو الآتي: **(شعرية السرد في الخطاب الشعري عند محمد بنيس)**، التي تعنى بدراسة أشكال حضور الظاهرة السردية

وتقصي شعريتها في الخطاب الشعري، وقد حصرنا اهتمامنا في تحليل عينات كثيرة من الأعمال الشعرية للشاعر المغربي "محمد بنيس" (1948) وذلك بانتقاء النصوص التي تجسد الظواهر المطروحة نظريا.

وراعينا في اختيار هذه المدونة أمرين، أولهما ما لاحظناه لدى هذا الشاعر من نزوع إلى تسريد الشعر، وهو ما يوفر للباحث عددا كافيا من القصائد التي تسمح بالتحليل والاستقراء، وأما الأمر الثاني هو أن الشاعر محمد بنيس يعد صاحب تجربة شعرية متطورة عن التجارب الأولى في العقد السادس من القرن العشرين، والتي تسعى إلى تجديد الأساليب الفنية في كتابة مغايرة للنموذج السائد في المنجز الشعري السابق لحركة الشعر الحر.

وقد حفزتنا أسباب عديدة لدراسة شعرية السرد في الخطاب الشعري البنيسي، لعل من أهمها:

- البحث في المسألة الأجناسية باعتبارها القاعدة التي تتأسس عليها الشعرية القديمة والحديثة، ولاسيما ما تعلق بأصل (الشعر الجديد) موضوع الدراسة.
- البحث عن حضور الشعرية الفاعل في الخطاب الشعري ذي الصبغة السردية في التجربة الشعرية لدى محمد بنيس، والتي تسعى إلى تجديد الأساليب الفنية، وهو ما أفرز شعرية مغايرة للنموذج السائد في المنجز الشعري.
- تبين أثر المكونات السردية في النص الشعري لتميزه بقوانين مخصوصة، ورصد ما طرأ عليه من تحولات شعرية هي من مقتضيات انصهار السمات السردية قي البنية الشعرية.
- الوقوف على آليات الإبداع التي تتيح للشعر احتضان المادة السردية التي منها اكتسب نسيجه الخاص دون الإخلال بقوانين الخطاب الشعري.

- النظر في ما يطرأ على المحتوى السردي المتضمن في قصائد المدونة بسبب إخضاعه لمقتضيات الوظيفة الشعرية.

فكل تلك الأسباب موضوعية، ولعل السبب الذاتي لاختيار هذا الموضوع يتصدر كل الأسباب، ألا وهو الشغف المصحوب بمتعة معايشة النصوص البنيسية، فليس تواصل القارئ مع النص إذن مسألة معرفة به فحسب، بل مسألة محايثة.

ومن هنا يتحدد الهدف من هذه الدراسة التي تتأسس على إثارة موضوع الشعرية ولكن من زاوية مخصوصة، وذلك بإضافتها للسرد بوصفه منجزا إبداعيا استدعته الحاجة الفنية، فرغم ثبوت ظاهرة امتزاج الشعر بالسرد في المدونة الشعرية قديما وحديثا، إلا أن هذا لا يعني أن هذه العلاقة ثابتة بل هي متحولة خاضعة في تحولها لما يطرأ على الممارسة الشعرية من تطور يتحدد بدوره بالتغيرات التي تعتري نظرية الشعر ومفهوم الشعرية، بل ونظام الأجناس الأدبية أيضا. ولهذا، فهل توظيف السرد في القصيدة البنيسية هو استجابة لحاجة فنية؟ وما الذي يجعل من الخطاب الشعري خطابا ذا قيمة شعرية متميزة بتميز احتضان بنية المادة السردية؟ وكيف يتم التفاعل بين المكونات السردية ومقومات الخطاب الشعري المتميز بقوانين خاصة في المدونة؟ وما الجديد الذي أضافته؟ وما مدى تميز الخطاب الشعري البنيسي وإبداعه في هذا المجال؟ وما قيمة السرد لدى هذا الشاعر المغربي؟ وهل جسد نصه ذلك الخلق الشعري الذي يخيب أفق انتظارنا والمنطلق من تجاوز السائد والمألوف بحثا عن شعرية جديدة؟

للإحاطة بإشكالية الموضوع هذه، قسمت هذه الدراسة إلى أربعة فصول وخاتمة.

أما الفصل الأول الموسوم بـ **(قصيدة النثر ومسألة الأجناس الأدبية)** فقد نزع إلى الإجمال والتعميم بانفتاحه على المسألة الأجناسية في التفكير الأدبي قديما وحديثا، مع محاوله فهم ما يطرأ على الإبداع الشعري من تغيير تزول فيه الحدود بين أجناس الأدب.

ويحصر الموضوع في قصيدة النثر بوصفها شكلا من أشكال التعبير الشعري الجديد الذي لفظت به الحركية الإبداعية المسهمة في تنويع الأداء الشعري، ويكون التدرج من البحث في أصول هذا النوع وصولا إلى تجاوزه بمصطلح (الكتابة الجديدة) التي تستوعب مختلف التجارب في التأليف.

وأما الفصل الثاني (**من شعرية الشعر إلى شعرية السرد**) فيختص بتركيز النظر في الشعرية، ويكون تحديد هذا المصطلح في اللغة والاصطلاح، وحاولنا تتبع الممارسة الشعرية في النقد العربي القديم، والتي واكبت نزول القرآن الكريم وعنيت بدراسته، وكذلك حاولنا التنظير للشعرية في الدراسات الفلسفية والنقدية الغربية من العهد الإغريقي إلى العصر الحديث مع كل من "جان كوهن" و"رومان ياكبسون" و"تزفيطان تودوروف"، وتناولنا أيضا الشعرية في الممارسة النقدية العربية المعاصرة مع كل من كمال "أبو ديب" و"أدونيس".

كما خصصنا الجزء الأخير من الفصل للوقوف على مصطلح (شعرية السرد) موضوع الدراسة، ويكون التدرج من تحديد مصطلح السرد ثم تحديد مصطلح (شعرية السرد) وذلك لمعرفة الطريقة التي تشكل عبرها هذا المفهوم والتي أسهمت في صياغة جذوره.

وأما الفصل الثالث (**الحكاية مشروع لتحقق الذات: محكي الاغتراب بين تجزئة الذات ووحدتها في تجربة بنيس الإبداعية**)، **فقد** انصب فيه الاهتمام حول محكي اغتراب الذات من جهة كيفية التفاعل بين بنية النص الشعري والمتن الحكائي في التجربة الشعرية عند محمد بنيس، وذلك بالوقوف على شعرية الحكاية بين الثابت والمتحول الشعري انطلاقا من النموذج المختار وهو: المقدس الديني.

ثم تناول البحث ملامح شعرية ما وراء الحكي، وذلك بالاعتماد على نموذجين من الحكاية البنيسية هما: حكاية شهرزاد وحكاية المعتمد بن عباد.

أما الفصل الرابع (**النسق الكلي للخطاب الشعري**)، فقد خصص لدراسة شعرية البنية السردية التي يتضمنها الخطاب الشعري البنيسي، فكان البحث منصبا على شعرية المقولات السردية: الزمن والصيغة والصوت في تجربة بنيس الشعرية والتي تعكس وعيا جماليا لدى هذا المبدع. وقد ارتأينا بناء هذا الفصل على قاعدتين إحداهما تنحو منحى التنظير لما قدمته الدراسات الغربية من تحديدات لهذه المقولات السردية، والثانية التطبيق على عدد من النماذج الشعرية البنيسية، قصد رصد الاختلاف بين شعرية السرد في النص النثري والنص الشعري ذي الصبغة السردية.

أما الخاتمة الدراسة، فقد اشتملت على أهم النتائج التي حققتها في جانبيها النظري والتطبيقي.

وتأسيسا على طبيعة المدونة المختارة، كانت الحاجة إلى الاستفادة من المنهج الأسلوبي الذي يعمل على اكتشاف السمات التي تمنح العمل فرادته النوعية، وتحديدا كانت الاستفادة من الأسلوبية الأدبية المستندة إلى التحليل والتأويل في الجانب التطبيقي لهذه الدراسة، والتي تهدف إلى إعطاء صورة عن شعرية أشكال حضور السرد في الشعر البنيسي في أبعاده الحاضرة والغائبة.

وكذلك المنهج الوصفي إجراءً سيكون حاضرا في الوقوف على بعض المفاهيم المتعلقة بمسألة الأجناس الأدبية وقصيدة النثر في الفصل الأول، وكذلك التعريف بمصطلح الشعرية وبعض المصطلحات المتعلقة به وشعرية السرد في الفصل الثاني، إضافة إلى المنهج التاريخي الذي مكننا من تتبع قضية التجنيس من العهد اليوناني إلى العصر الحديث، وكذلك كان الاعتماد على بعض الإجراءات التداولية والحوارية تماشيا مع ما يطبع الشعر المعاصر من تمنع على الانكشاف بقدر إغرائه باللذة المستديمة التي لا تنتهي ولكنها تبلغ أحيانا ذروتها بتنزيل التأويل ضمن النوافذ الرمزية التي تتسلل عبرها الدلالة.

وما كان ليتسنى لنا إنجاز هذا العمل دون تذليل عدد من الصعوبات من أبرزها، ما تعلق بضبط معايير لحصر النماذج الشعرية المعنية بالدراسة المبثوثة في غضون مدونة ضخمة تبدأ من (1967- 2000)، كما أنها خطاب شعري رافض الاستسلام لمشيئة القارئ، وإن هذا الرفض ليس لغاية الرفض في حد ذاته، وإنما هو ذكاء من اللغة للتخلص من ربقة العفوي والآني المباشر، فتتعاظم صور الأشياء التي تنزع من بيتها وتروض لتأتي صاغرة في كلمات الخطاب الشعري، توحي بدلالة لا تكف عن التجدد في كل مرة تمت فيها القراءة على أنحاء مغايرة.

ومن الصعوبات أيضا، هو أننا لا نجد دراسة محددة لموضوع شعرية السرد، هذا على كثرة ما كتب حوله، فنجد أن هذا المفهوم جار في الدراسات العربية الحديثة لكن بعده النظري لم يكن محددا بالقدر الكافي، ناهيك عن البعد التطبيقي، لهذا فكنا في البداية مغتربين في مجاهل ليس لنا فيها سوى حيرة ورغبة في الاهتداء إلا أن تحصلنا على كتاب (السردي في الشعر العربي الحديث/ في شعرية القصيدة السردية) للباحث التونسي فتحي النصري، والذي أسهم في إضاءة بعض من زوايا هذه الدراسة وخاصة الجانب التطبيقي منها.

كما استضاء البحث أيضا، بمجموعة من المصادر القديمة التي تهتم بنظرية الشعر، نذكر منها: كتاب (فن الشعر) لأرسطو طاليس، وبعض من كتب التراث العربي ككتاب (البيان والتبيين) للجاحظ، وكتاب (دلائل الإعجاز) لعبد القاهر الجرجاني، وكتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لحازم القرطاجني.

وكذلك كانت الاستفادة من بعض كتب النقاد المحدثين من أمثال: كتاب (الشعرية) لتزفيطان تودوروف، كتاب (قضايا الشعرية) لرومان يكبسون، (بنية اللغة الشعرية) لجان كوهن، كتاب (البحوث في الشعريات) لأحمد الجوة، وكتاب (السردي في الشعر العربي المعاصر) لفتحي النصري، وغيرها كثير.

وفي ختام هذا التقديم لا يسعنا إلا نتقدم بالشكر الجزيل للأستاذ المشرف عبد الغني بارة الذي لم يبخل علينا طيلة مواكبته لمختلف مراحل هذا البحث بالنقد والتوجيه الدقيق الذي أكسبنا ثقة بالنفس لإتمامه على هذا الوجه، فله منا خالص الامتنان والاعتراف بالجميل لرحابة صدره وبعد أناته، ولا نغفل عن شكر الأستاذ أحمد الجوة الذي كان لنا شرف لقائه والاستفادة من مؤلفاته ونصائحه التي حفزتنا للمضي في هذه الدراسة.

والشكر موصول أيضا لأعضاء لجنة المناقشة على تكرمهم بإعطاء قدراً من وقتهم الثمين لقراءة هذه الرسالة، والمشاركة في مناقشتها وتقويمها.

والله نسأل التوفيق والسداد.

# الفصل الأول

# قصيدة النثر ومسألة الأجناس الأدبية

تطور في نظرية الأنواع وفي خصائص بنى بعض الأنواع، ومن ذلك ازدهار الشعر الغنائي الذي تعددت اتجاهاته، وكذلك المسرحية النثرية التي تنوعت أشكالها وتعددت، وأيضا تطور جنس القص، وتبلور في أنواع قصصية أبرزها: القصة القصيرة، الرواية التي وصفت بأنها ملحمة برجوازية، علاوة على ظهور أنواع أدبية جديدة تماما مثل المقالة.

يرى "إيف ستالوني" Yves Stalloni في كتابه الأجناس الأدبية (Les genres Littéraires) ، أن حركة التصنيف الحديثة شهدت مقاربات عديدة لمحاولة إيضاح القسمة الثلاثية وتهذيبها، ولعل أبرزها:

1- **"كيت همبورغر"** Käte Hamburger (1896- 1992) في مؤلفها "منطق الأجناس الأدبية" من خلال المماثلة بين لفظة "التخييل" ولفظة "المحاكاة" التي تميز نمطاً خطابياً عن نمط خطابي آخر، فأصل الجنس الأول محاكاة، وفيه يمحى "أنا

تنتمي للسانيات، أو ما يطلق عليه اليوم بتعبير أدق التداولية"[1]، ويعني هذا الصنف المفرد بهذه الصفة ذلك لأنه قام بترميم أو إعادة بناء نظامه الملفوظي في شكل جديد متجاوز لنسق الإنتاج الثقافي التاريخي مترتكز في ذلك على التصور الغيري، يقول: "فالتقابل بين الغنائي والملحمي والدرامي و"الأنواع الشعرية البسيطة" لم يعد قائماً على أنها طرق إخبارية فِعليَّة، سابقة لكل تحديد أدبي وخارجة عنه، وإنما على أنها أنواع من جوامع الأجناس"[2]، يظهر من قول جينيت تقويض للثلاثية المشهورة لكن يعود ويوضح "جوامع لأنه يشترط في كل جنس أن يشرف بطريقة تراتبية على عدد من الأجناس التجريبية وأن يحتويها"[3]، وهذا ما يوضح لنا أن الإجراء التصنيفي مرهون بعلاقة تراتبية أنطولوجية، إذ إن الجنس الجامع هو الذي يحتوي الأجناس المفردة، ولا يجوز العكس.

**3- "مخائيل باختين"** M.Bakhtien، الذي انعرج في تأسيسه لآرائه النقدية عن موقف "جورج لوكاتش" القائل في كتابه (نظرية الرواية) بالربط بين الرواية والطبقة البرجوازية المعتمدة على إبراز القيمة الفردية[4]، ولهذا فإن دراسة باختين تطرح بإلحاح علاقة الرواية والثقافة الشعبية باعتبارها أجناسا أوائل تتحول عبرها الأجناس الأدبية، يقول: "الروايةُ برمّتها قولٌ كالردّ في الحوار اليومي أو الرسالة الشخصية سواء بسواء؛ ما تختلف به الرواية هو أنها قولٌ ثانٍ معقّد"[5]، وهي مقاربة تمييزية تأخذ بعين الإعتبار مقولة "أجناس الخطاب" تتفاعل مع أبسط انحرفات المناخ الإبداعي وتقلباته، وفي هذه الحالة لا يستأصل تصنيف الأنماط المتعددة الأصوات التي تكشف عن نفسها فيما وراء اللغة.

---

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، ص74.

[2] المرجع نفسه، ص ص74، 75.

[3] المرجع نفسه، ص75.

[4] الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ترجمة محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص15.

[5] Mikhail Bakhtine, Esthétique de la création verbale, Les generes du discours, Paris : Gallimard, 1984, p .267.

نقلا عن إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص41.

4- "**نوثروب فراي**" Northrop Frye الناقد الكندي الذي أشار في كتابه "تشريح النقد" (Anatomy of Criticism/ four essays) إلى عدم تطور نظرية الأنواع الأدبية عن الثالوث التقليدي: الدراما، الملحمة، القصيدة الغنائية، والذي يدل على "أن المبدأ الأساسي في النوع الأدبي بسيط جداً. فأساس التمييز في الأدب يبدو أنه طريقة العرض. فالكلمات قد تمثَّل أمام نظارة. وقد تُنْطق أمام مستمع؛ وقد تُغنى أو يُترنَّم بها"[1]، وهذا يعني أن العلاقة حقيقية بين الفنان المتكلم والجمهور مستمرة، لكن ماذا عن الكلمات المكتوبة؟ في هذه الحالة تصبح العلاقة نظرية، ويحدد فراي هذه العلاقة النظرية بين الطرفين التي تتمثل في التحول من الخطاب إلى القصة، ولتحقيق هذا التحويل يتخّذ النص هيئات مختلفة لمحاولة التموضع لدى المتلقي، ويخلص فراي إلى إعادة ترتيب أجناس القول وفق صياغة علاقة المؤلف والجمهور المتلقي على النحو الآتي[2]:

أ- **الخطاب:** والذي يشمل كل أنوع الأدب، المنظوم والمنثور، الذي يسعى إلى المحافظة على تقاليد الإلقاء والجمهور المستمع، وهذا يعني أن الملمحة نمط ينتمي إلى هذا النوع.

ب- **القصة:** وهي النوع الأدبي الذي يعتمد على الصفحة المطبوعة، وبهذه الكيفة تصبح العلاقة نظرية بين المبدع والجمهور المستمع والتي هي رهينة فعل القراءة، مثلا روايات (دكنز) بوصفها كتابا فهي قصص، أما بِعدها منشورات متسلسلة في مجلات قصد قراءتها فهي أقرب إلى الخطاب.

ج- **الدراما:** أي النوع المسرحي الذي يتوارى فيه المؤلف عن الجمهور لتواجه الشخصيات الافتراضية في القصة الجمهور مباشرة.

---

[1] نورثرب فراي: تشريح النقد (محاولات أربع)، ترجمة جابر عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان/الأردن، (د.ط)، (د.ت)، 1991، ص317.

[2] المرجع نفسه، ص ص320، 321.

**القصيدة الغنائية:** هي الشكل الذي يختفي فيه الجمهور عن الشاعر، حيث نجد أن الشاعر يتحدث مع نفسه أو مع شخص آخر؛ مع روح من أرواح الطبيعة، مع ربة الشعر، مع صديق شخصي مع المحبوبة..

ولتلخيص تصنيفات سؤال الجنس المتعدد بتعدد الدارسين لهذه النظرية، نجد تودوروف يجملها في خمسة تصنيفات، وهي كالآتي[1]:

1- تصنيف الأدب إلى نوعين كبيرين: شعر، نثر.

2- تصنيف الأدب إلى ثلاثة أنواع: الملحمة، الدراما، الشعر الغنائي.

3- المقابلة بين التراديجيا والكوميديا.

4- نظرية الأساليب الثلاثة: الرفيع، المتوسط، الوضيع.

5- الأشكال التي قال بها الناقد الألماني أندري يوليس( André Jolles).

والتي يضاف إليها تقسيم النظرية الأدبية الحديثة التي تقسم الأدب إلى[2]:

1- فنون القص: الرواية، القصة القصيرة، الملحمة.

2- المسرح: الشعري والنثري.

3- الشعر.

كانت هذه أبرز التصنيفات التي أحاطت بالأدب، وهي على كثرتها، لم تعرف إلى الآن على أساس قوي يكون محل اتفاق كل الدارسين.

---

[1] نقل الشاهد عن رشيد يحياوي: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1991، ص61.

[2] رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض/ المملكة العربية السعودية، (د. ط)، 1992، ضمن الفصل السادس عشر (طبيعة الفن الروائي وأشكاله)، ص291

بناء على ما سبق يتضح أنه لكل مسار تاريخي أشكاله الأدبية، ومن ثم أنواعه الأدبية التي تمثل مراحله، ذلك لأن الشكل الأدبي يمثل التجربة الحياتية الأدبية، ولهذا فليس هناك تصنيف دائم، وإنما تغير دائم، وإن استخدمنا القواعد التي تميز الأنواع الأدبية الأوروبية، يمكن القول إن الشكل الأدبي العربي في معظم نماذجه نوعان: المنظوم والمنثور.

أولهما: المنظوم/الشعر، والذي بدوره يقسم إلى نوعين هما:

1- شعر غنائي، تتوافر في كثير من نصوصه عناصر قصصية أو ملحمية.

2- شعر تعليمي، يقوم بصَبِّ المادة التعليمية في قالب شعري.

ثانيهما: المنثور/النثر، والذي عرفته العرب في أنواع عديدة، منها: المثل والحكاية الشعبية والحكاية الخرافية، والقصص الديني والبطولي، والسيرة والأسمار والمقامة والخطبة والرسالة، لما تتركه من لذة فنية خاصة في نفوس مستمعيها، ولم يعتبر النقاد العرب القدامى الأنواع القصصية من الأدب الرسمي، وإن كان بعضها رائجا، مثل: القصص وحديث السمرة والسيرة الشعبية، لأنها تمثل الأدب الشعبي[1]. وذلك استنادا إلى قول "أبي هلال العسكري": "أجناس الكلام المنظومة (ثلاثة) الرسائل. والخطب. والشّعر. وجميعها تحتاج إلى حسن التأليف وجودة التركيب"[2]؛ إلا أن هذه الوجهة لم تعد مقبولة مع دعاوى النص المفتوح التي ما فتئت أن ظهرت مع أعلام الرومنطقية في إطار ثورتهم على ضوابط المدرسة الكلاسيكية بهدف إفساح مجال الحرية للجهود الإبداعية والنقدية[3].

---

[1] زراقاط عبد المجيد: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع، ضمن كتاب، تداخل الأنواع الأدبية، م1، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، 22-24 تموز 2008، عالم الكتاب الحديث، عمان/ الأردن ط1، 2009، ص ص 884، 885.

[2] أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين (الكِتَابَة والشّعر)، تحقيق محمد أمين الخانجي، مطبعة محمود بك، الأستانة، ط1، 1319، ص120.

[3] أحمد الجوة: من الدراسة الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة، التسفير الفني صفاقس، ط1، 2007، ص25.

وعليه، فإذا كانت القرون الأدبية، قبل القرن العشرين، تؤمن بنظرية الأجناس الأدبية تمثلا وانضباطا وفصلا، فإنه بعد منتصف القرن الماضي، أصبحت الأجناس الأدبية متداخلة ومختلطة، حيث يصعب الحديث عن جنس أدبي معين، والسبب الواضح لذلك هو أن التمييز بين الأنواع الأدبية لم يعد ذا أهمية في كتابات معظم كتاب عصرنا. فالحدود بين الأجناس تعبر باستمرار، والأنواع تخلط أو تمزج، والقديم منها يختفي بعد أن كان له حضور قوي أو يحور، وتخلق أنواع جديدة. وفي هذا السياق، يقول "رينيه ويليك": "قد يميل المرء إلى التوقف عن متابعة الأنواع الأدبية بعد القرن التاسع عشر، على أساس أن تكرار الأنساق التركيبية قد انقطع، وكذلك توقعات الشكل، وهذا التردد يظهر في كتابات الفرنسيين والألمان* عن الأنواع الأدبية"[1].

ومن أبرز ممثلي هذا الاتجاه فيلسوف الجمال الإيطالي "بندتو كروتشه" Croce Benedetto (1866- 1952) في مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، والذي يعد "البطل الذي حطم أسطورة الأنواع الأدبية، وأنه الإمام الذي بشر بعهد جديد أزيحت فيه نظرية الأنواع الأدبية من مكان الصدارة"[2]، يقول في دعوة صريحة للتخلي عن تقسيم الفن: نقول "هذه ملحمة وهذه غنائي، أو هذه دراما وهذه غنائية، فتلك التقسيمات مدرسية لشيء لا يمكن تقسيمه"[3]، وذلك لأنه يرى أن النقاد الذين يحكمون على الآثار الفنية قد انصرفوا إلى الاهتمام بتتبع مدى التزام المبدع بقواعد النوع الذي يكتب فيه، بدلا من أن يعمدوا إلى إبراز قيمة الأثر الجمالية والتي هي غاية الأدب الجوهرية.

---

* وإن اختلفوا في مبدأ الدعوة إلى رفض الأجناس أمثال بندتو كروتشه من مبدأ الحدس واستقلالية الأثر، وموريس بلانشو Maurice Blanchot من مبدأ تلاشي الأدب، وتفرد الأثر، ورولان بارت من مبدأ الكتابة واستقلالية النص. هدى أبو غنيمة: تمرد النص على الشكل (شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله نموذجا)، ضمن كتاب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، ج2، 22-24 تموز 2008، عالم الكتاب الحديث، عمان/ الأردن، ط1، 2009، ص826.

[1] رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، ص321.

[2] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة/ مصر، (د.ط)، (د.ت)، ص19.

[3] بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق/ سوريا، ط2، 1964، ص55.

كما يرى "كروتشه" أيضا، أن تصنيف الأدب إلى أجناسه المختلفة إنكار لطبيعة الأدب ذاتها، هذا فضلا عن أن "التاريخ الأدبي مملوء بالحالات التي يخرج فيها فنان عبقري على نوع من الأنواع الفنية المقررة [...] فما يسع الحريصين على نظرية الأنواع إلا أن يعمدوا إلى شيء من التساهل، فيوسعوا نطاق النوع أو يقبلوا إلى جانبه نوعا جديدا"[1]، مما يعني أن النوع الأدبي قابل للتطور/التغير* بحيث قد يخرج بعض المبدعين عن نطاق الأنواع المرسومة إلى تشكيل نوع جديد، وبالتالي فإن كل عمل أدبي جدير بهذه التسمية يعمل على تحطيم قوانين الأجناس الأدبية في مسعاه لتحقيق تفرده.

وعلى هذا الأساس لاقت دعوة "كروتشه" رواجا كبيرا، والتي تزامنت مع عمليات التمرد على الجنس الأدبي وعلى الموضوعات الأدبية وذلك مع بدايات الرومانسية، ولكنها أخذت شكلها الأدق مع السوريالية والدادائية والحركات المستقبلية التي رفضت التجنيس، وأدخلت علامات تجنيس جديدة.

وبناء على ما تقدم يمكن الوقوف على مرحلتين أساسيتين في تاريخ نظرية الأجناس الأدبية:

أ- مرحلة الانغلاق والثبات والاستقرار/المرحلة القديمة؛ والتي مثلتها النظرية الكلاسيكيّة أو التي تعرف بالنظرية التنظيمية أو الإرشادية، وهي "ليست مبنية على أن الجنس الأدبي يختلف في الطبيعة والقيمة عن الآخر فحسب، بل أيضا على أنه ينبغي أن

---

[1] بندتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، ص82.

* إن القول بأن أجناس الفنون تتطور أي تتغير، "لا يتضمن أن التطور اليوم «قانون عام وشامل» أو أن كل تغيير فني هو «تطوري»، وثمة أنماط مضادة من التغيير أطلق عليها «انحطاط» و«تحلل» و«نكوص» نراها اليوم أكثر حدوثا مما كان مدركا منذ قرن الزمان، والجدير بنا أن ننظر اليوم إلى التطور الثقافي، وخاصة في الفنون على أنه متعدد الخطوط". توماس مونرو: التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج1، (د.ط)، 1971، ص15.

يفصل بينهما ولا يسمح لهما بالإمتزاج، وهذا هو المبدأ الشهير المعروف بنقاء الجنس أو(Genre Tranché)"[1].

من المهم أن نلاحظ أن هذا الفصل الحاد بين الأجناس التي تفرضه هذه النظرية ذو بعد تعسفي وخيالي، نظرا لما يشهده الفكر البشري من تطور على مستوى ضبط المفاهيم وتحديد المعايير الفنية والجمالية التي ينبغي توفرها في العمل الأدبي، وكذلك من غير الطبيعي أن يسير النص الأدبي على وتيرة واحدة عبر الأزمنة والأمكنة، مادامت الحياة تتغير في جميع الأحوال، ومادام النص هو المنتج المعبر عن مدى وتيرة ذلك التطور والتغير، والذي يترجم قدرة مبدعه على احتواء روح عصره والنبض بها.

والشأن ذاته في النقد العربي قديما وحديثا، فمنذ نهاية القرن الثاني وبداية القرن الثالث للهجرة، بدأ النثر كفن قولي بالتطور مزاحما بذلك رتابة الشعر، حتى إنه اختص أيضا بالفنون التي اختص بها الشعر، والتي حددها "قدامة ابن جعفر"، وهي: المديح، والهجاء، والنسيب، والمراثي، والوصف والتشبيه[2]، يقول "طه حسين": "وبعد أن كان المدح والهجاء والرثاء أمورا، لا تتجاوز الشعر، طمع فيها الكتاب، فمدحوا وهجوا، وعاتبوا ورثوا، ووصفوا فأكثروا من الوصف، ومن وصف أشياء، لم يكن الشعر العربي يعرض لها"[3]، ويظهر ذلك بشكل واضح في نثر "الجاحظ" الذي يقول عنه : "وقد نُقلَتْ كتبُ الهند، وتُرجمت حكمُ اليونانيَّة، وحُوِّلت آدابُ الغربيين؛ فبعضها ازدادَ حُسناً، وبعضها ما انتقص شيئاً [...] وقد نُقِلتْ هذه الكتبُ من أُمَّةٍ إلى أمّة، ومن قرنٍ إلى قرن، ومن لسانٍ إلى لسان، حتى انتهت إلينا، وكنا آخر من ورثها ونظر إليها، فقد صح أن الكتب (أي كتب

---

[1] رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، ص324.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت/ لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص91.

[3] من حديث الشعر والنثر: طه حسين، مطبعة الصاوي، القاهرة، ط 1، 1936، ص93.

النثر) أبلغُ في تقييد المآثر من البُنْيان والشعر"[1]، ويذهب "أبو حيان التوحيدي" إلى أبعد من ذلك في اعتباره أن "أحسن الكلام ما رق لفظه ولطف معناه [...] وقامت صورته بين نظم كأنه نثر، ونثر كأنه نظم"[2]؛ وكأنه يعكس رؤية مستقبلية على ما سيؤول إليه حال الإبداع الأدبي، والذي تحقق فعلا في الكتابات المعاصرة "إذ نظر في النظم والنثر على استعاب أحوالهما وشرائطهما [...] كأن المنظوم فيه نثر من وجه، والمنثور فيه نظم من وجه"[3].

ب- مرحلة الانفتاح والتغير للتكون أو المرحلة الوصفية؛ والتي تميزت بتجاوزها حدود الفروق بين النوع والآخر، إلى إيجاد العامل المشترك في إطار كل نوع، والأفانين الأدبية المشتركة، والهدف الأدبي الموحد، حيث لا تضع حدا لعدد الأنواع الممكنة، كما أنها لا تلزم الكتاب بقواعد معينة، فهي تفترض إمكانية المزج بين الأنواع التقليدية لتوليد أنواع جديدة تكيفا مع المستجدات، لأن تكون الجنس يعتمد على أساس الشمولية/الثراء، وأساس النقاء وذلك تأكيدا على لزومية فعل التراكم[4]، ذلك لأن النص الفني ليس كتلة جامدة أو مادة سائلة يمكن ضبطها في قواعد معدة سلفا، وإنما يفترض قوانينه التي يشكل بها عالمه الداخلي بنفسه، يقول "مخائيل باختين": "أسير مخترق بالأفكار العامة، والرؤيا، والتقديرات، والتحديدات الصادرة عن الآخرين، موجها نحو موضوعه، يرتاد الخطاب تلك البنية المكونة من الكلمات الأجنبية المتهيجة بالحوارات، المتوترة بالكلمات والأحكام والنبرات الغريبة، ثم يندس بين تفاعلاتها المعقدة، منصهرا مع البعض في تكون الخطاب وفي

---

[1] الجاحظ، أبو عثمان: الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965، ص75.

[2] أبو حيان التوحيدي، الإمتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، ج2، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، (د.ط)، (د.ت)، ص 145.

[3] المرجع نفسه، ص135.

[4] رنيه وليك وآوستن وآرن: نظرية الأدب، ص326.

توضيحه داخل جميع طبقاته الدلالية، وفي تعقيد تعبيره وتعديل مجموع مظهره"[1]، وهذا ما يفسح مجال الحرّية أمام المبدعين، لكن من يحدد شاعرية هذا الخطاب، هل الكمية النوعية من الخصائص التي تنتمي إلى منطقة الشعر، أم برصد المتعاليات النصية التي تنتمي إلى حيز النثر؟ ومن هنا نجد أنفسنا في مطرح تحديد الهويات.

**ثانياً: مسألة التجنيس بين الهوية والتصنيف:**

إن تجنيس الأعمال الأدبية يفترض الانتقال من الهوية النصية إلى الهوية الأجناسية، ولا تخلو سيرورة هذا الانتقال من صعوبات، سواء نظريا أم إجرائيا، تتعلق بمفهوم الحرية في حدّ ذاتها، وفي هذا الصدد يقول "جان ماري سشايفّر" (J.M.Schaeffer): "المؤلف الأدبي، شأنه في ذلك شأن كل فعل خطابي، هو واقعة سيميائية معقدة ومتعددة الأبعاد، ومن ثم فإن مسألة هويته لا يمكن أن تمتلك إجابة وحيدة، إن المؤلف الأدبي ليس مجرد نص فحسب، أي سلسلة تركيبية، ودلالية، بل هو أيضا إنجاز لفعل تواصلي بين البشر"[2].

يتبين مما سبق أن هناك خطوطا عريضة تميز الهوية الشعرية عن الهوية السردية، ضمن تيار التحول الأجناسي الذي أتاحه مبدأ الاختراق، فلكل نص مجاله الخاص، ولا يمكن الخلط بين الأصول التي ينحدر منها. واعتبارا لعاملين أساسيين، أحدهما إمكانية الاختلاف بين سياقات عملين أدبيين حتى وإن كان يحملان التسمية الأجناسية الواحدة، ثانيهما يتجلى في إمكانية تجدد النص عبر سياقات مختلفة ومتباينة، يمكن القول: إنه إذا كان الخرق بتوظيف مقطوعات شعرية في الخطاب السردي، فهل بهذا الفعل تبقى هذه المقتطفات الشعرية محافظة على هويتها الجنسية داخل هذا الجنس المغاير؟ أم تتماهى هويتها الأصلية، فتكون عنصراً من عناصر بناء الخطاب السردي؟ ومن ذلك "تحولت

---

[1] الخطاب الروائي: ميخائيل باختين، ص 52.

[2] Jean – Marie schaffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Editions du seuil, Paris, Avril 1989, pp79-80.

القصائد الشعرية إلى آثار سردية"[1]، وعندئذ "يصبح صوغنا لنوعية نص وصفا لجنس على نحو آلي، والخصيصة الوحيدة لهذا الجنس هي أن الأثر، المعني سيكون هو مثاله الأول والوحيد، إن كل وصف لنص هو وصف لجنس"[2].

والأمر نفسه بالنسبة للخطاب الشعري في توظيفه للسرد، فهل يمكن أن تكون القصيدة خطبة أو رسالة، أو قصة أو مسرحية، أو خليطا من كل ذلك دون أن تفقد هويتها، ويمحى نسغ سحرها وسر بلاغتها؟ وهذا ما يدل على فنية الأدب كما يري "ديكرو" و"سشايفر" أن الأعمال الأدبية الأكثر تقدماً في الأدب المعاصر، الذي يسعى إلى تأكيد ذاته في جوهره، لا في شكله، لذا فهو يقدم على هدم كل التمايزات ويعمل على إزالة كل الحدود[3]، وهذا ما يقودنا إلى حقيقة أن كل التحولات الأجناسية مرتبطة بتحول تاريخي أعم، ويتحول في أفق العبر- نصية إلى سياق جديد.

وعليه، فـ"الهوية الأجناسية لنص ما تعد أحيانا وإلى درجة معينة قابلة للتغيير سياقيا بالمعنى الذي ترتهن في المجال غير النصي، وبشكل أوسع بالمحيط التاريخي الذي يحكم ولادة النص، والذي يحكم إعادة نسيجه كفعل تواصلي"[4]، مما يؤكد على إمكانية التداخل بين الأجناس الأدبية، ولكن في الحدود التي تتضمن المحافظة على هوية كل جنس، وبعبارة أخرى، أن الفرق بين نص وآخر "لا يعود فقط إلى اختلاف تصنيفهما ضمن جنسين متباينين، وإنما أيضا إلى معايير الهوية النصية المختلفة"[5].

---

[1] زروقي عبد القادر: خطاب السرد وهوية الأجناس، مجلة "الأثر"، تصدر عن كلية الآداب واللغات بجامعة قاصدي مرباح، ورقلة/ الجزائر، ع 22، جوان، 2005، ص121.

[2] تزفيطان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994، ص29.

[3] أزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد العلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، (د.ت)، ص560.

[4] جان ماري سشايفر: الهوية الأجناسية وتاريخ النصوص، ترجمة عبد السلام فزاوي، 9 مجلة نوافذ، العدد 5، 1998، ص ص14، 15.

5 Jean – Marie schaffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire, pp129 .

والتصنيف كما يترجمه "يوسف شكير" عن "جان ماري سشايفر"، يعني دراسة النصوص انطلاقا من[1]:

أ- القواعد التداولية: دراسة الخصائص التواصلية للنص بما هو فعل تواصلي.

ب- القواعد المنتظمة: دراسة البعد المؤسسي للأدب (النص بوصفه بنية يمكن أن نطبق عليها جملة قواعد).

ج- الصيغ الإبداعية الأدبية: دراسة النص بالمقارنة مع نصوص أخرى.

د- القرابة غير الجينيالوجية بين مختلف النصوص الأدبية.

ولهذا فظهور أشكال جديدة ومتجددة عبر فترات الزمن المتعاقبة يعكس التطور الأدبي فيما يقدمه المبدعون من نصوص فردية، فيخوض الأديب عمله كصانع يقضي على الصنعة السابقة، ليبدع أخرى مستعملا مادة مبعثرة، مثله في هذا مثل: "الصائغ الذي يُذِيبُ الذَّهب والفضَّة المصُوغَين فَيُعِيدُ صيَاغَتهما بأحسَن مما كان عليه، وكالصَّبَّاغ الذي يصْبغُ الثَّوبَ غلى ما رَأىَ من الأصْباغ الحَسنة"[2]، فعلى أي أساس يصنف ما أنتج؟

ولهذا، فكان لابد من العثور مرة ثانية على مجموع المعايير والضوابط التي يستخدمها المؤلف، والتي تقيد بها وانتهكها، ذلك لأن "النص ليس معطى جاهزا أو بنية قارة الهوية، أحادية الدلالة، وإنما هو ملتقى تقاطع كتابة المؤلف وكتابة القارئ"[3]، والتي تعتمد على استراتيجية التواصل، وذلك بفعل القراءة بوصفها سيرورة تأويلية تنهض على تفكيك وإعادة البناء، ليكون بذلك توصيف الهوية الأجناسية لنص معين مرتبط بقصدية المؤلف وبفهم وتأويل القارئ للمؤشرات النصية التي تدعم تصنيفه، فتجنيس نص ما كما

---

[1] يوسف شكير: إستراتيجيات التجنيس في الرواية العربية الحديثة (تجربة إدوارد الخراط نموذجا)، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع4، م34، أبريل-يونيو 2006، ص310.

[2] ابن طباطبا العلوي، محمد ابن أحمد: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت)، ص114.

[3] يوسف شكير: إستراتيجية التجنيس في الرواية العربية الحديثة، ص ص310، 311.

يقول "جان ماري سشايفر" ويدعمه في الفكرة "يوسف شكير": "بالرغم من كونه محصلة خيارات قصدية، لا يتوقف على تلك الخيارات فقط، وإنما أيضا على الوضعية السياقية التي يرى فيها العمل النور أو يعاد تحينه فيها"[1]، وهو التصور الذي يلغي نظرية التفريقات الجنسية، التي يجب أن يكون فيها المعيار محسوسا، لصالح الفرقة الأجناسية على حد تعبير أعضاء "جمعية دراسة الأدب الفرنسي في القرن العشرين"[2] لما عقدوا ندوة خصصوا أعمالها لظاهرة الأجناس الأدبية في القرن العشرين، وهذا ما يؤهلنا إلى استعاب مقولة جامع النص في الحقل الأجناسي.

## 1- التشعب في مقولات النص/ الخطاب/ الجنس الأدبي:

الجِنْسُ كما ورد في لسان العرب "ضَّربٌ من كل شيء، وهو من الناس ومن الطير ومن حدود النَّحْوِ والعَرُوض والأَشياء جملةٌ... والجمع أَجناس وجُنُوسٌ... والجِنْسُ أَعم من النوع، ومنه المُجانَسَةُ والتَّجْنِيسُ. ويقال: هذا يُجانس هذا أي يشاكله"[3]، وفي القاموس المحيط "الجِنْسُ، بالكسر: أَعَمُّ من النَّوْعِ، وهو كلُّ ضَرْبٍ من الشيءِ، فالإِبِلُ جِنْسٌ من البهائِمِ. جمع: أَجْناسٌ وجُنوسٌ"[4].

والنَّوْعُ كما ورد في المعجم الوسيط "الصِّنف من كل شيءٍ. ويقال: ما أَدرى على أَيِّ نوعٍ هو: وَجْه. وفي اصطلاح المناطقة: كُلِّيٌّ مقولٌ على واحدٍ أو على كثيرين متَّفقين في الحقائق في جواب ما هو. وفي علم الأَحياء: وحْدةٌ تصنيفيّة أَقل من الجنس يتمثل في أفرادها نموذج مشترك محدود ثابت وراثي"[5].

---

1 Jean – Marie schaffer, Qu'est-ce qu'un genre littéraire, pp153 .

2 أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأنشائية، ص26.

3 ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، مج 6، ص43.

4 محمد بن يعقوب الفيروز آبادي: القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، إشراف محمد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، ط8، 2005، ص538.

5 مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004، ص964.

ومصطلح النوع ترجمة للمصطلح اللاتيني(Genre) وهو "مصطلح حديث نسبيا في الخطاب النقدي. وكانت المصطلحات المستخدمة للتعبير عن معناه قبل القرن الثامن عشر هي(Kinds) أو(Species) . ويستمد المصطلح (Genre) أصله من الكلمة اللاتينية (Genus) التي تشير في بعض الأحوال إلى (Kind) أو(Sort) أو (Specie) ولكن في بعض الأحوال الأخرى تعتبر (Specie) فرعا من(Genus) جذرها هو (Genre) و(Gignere)، بمعنى (أن ينجب) و حالة المبني للمجهول (أن يولد). وبهذا المعنى الأخير تشير المصطلحات إلى صنف أو مجموعة وإلى عمل مفرد أيضا"[1].

بناء على ما تقدم يتضح، أن الجنس لغة لا يختلف عن تعريف النوع، فكلاهما يقصد به ذلك الضرب من الشيء أو الصنف منه، وإن كان الجنس يعد أكثر شمولية واتساعا من النوع، وإذا طبقنا هذا على الأدب وجدناه يتضمن جنسين اثنين هما: الشعر والنثر، والشعر مثلا يشتمل أنواعا من مثل: شعر التفعيلة، الشعر المرسل، الشعر التعليمي، الشعر المسرحي، قصيدة النثر...، أما النثر فإنه يحتوي أنواعا كثيرة، منها: المقامة، الخطابة، المسرحية، القصة القصيرة، الرواية..إلخ

أما من الناحية الاصطلاحية، فلا يختلف مفهوم الجنس عن مفهوم النوع في التنظير والاستعمال فـ "النوع أو الجنس، تنظيم عضوي لأشكال أدبية، كما يمكن تمييز الأنواع الكبرى عن الأنواع الصغرى التي تقوم على محورين متمايزين هما[2]:

أ- مفهوم كلاسيكي، يقوم على تعريف غير علمي للشكل والمضمون، ولبعض طبقات الخطاب الأدبي.

---

[1] تودوروف تزفيطان (مشترك): القصّة الرّواية المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998، ص 25.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص223.

ب- مفهوم واقع الأصالة التي تكشف عن العوالم المتخفية والتسلسل السردي؛ وهكذا نلاحظ استعمال مصطلح الجنس مرادفا لمصطلح النوع الأدبي، ومرادفة هذا الأخير بمصطلح الأنواع الكبرى، والأنواع الصغرى "فهو التجسيد العيني لمفهوم الأدب ويشير إلى هذا ووظيفته، ويظل مفهوم الأدب مجرد افتراضي نظري، إن لم يقيض له أن يتعين في أنواع واضحة الملامح متمايزة الخصائص متلونة الأسلوب"[1]؛ أي أن يتفرد بسمات أسلوبية كصفات ثابتة فيه، تميز بنيته، وتشترك في جميع الأعمال الأدبية المصنفة في إطار هذا النوع نفسه.

وعليه، فالجنس/النوع الأدبي بالمعنى العام "ليس أكثر من معيار لتقويم يتم من خلاله تصنيف الأثار الأدبية، وتحديد هويتها النوعية، بأن يقال عن أثر ما إنه قصيدة أو رواية.

وإذا وضع الباحث تعريفا محددا للنوع فإن هذا لن يكون ممكنا إلا ضمن سياق تاريخي محدد يستطيع من خلاله تتبع نشأة جنس معين ومراحل تطوره"[2].

ويطرح "إيف ستالوني" مقولة الجنس باعتبارها "تُعيّن تعييناً قبلياً محتوى الإنتجات التي تنتسبُ إليها. والواقع أنها قِسمة ثابتة عُمدتُها قواعدُ إلزاميةٌ مراعاتُها شرطُ الاتساق. ولتخصيص الأجناس كان لابدَّ من تعريف معايير الانتساب"[3]، أي أن الانتساب إلى الجنس ما يفترض مبدئياً قواعد تميزه عن الأجناس الأدبية الأخرى، ولهذا رفض "رولان بارت" مبدأ الأجناس الأدبية، وأنكر نظرية الأنواع، وأخذ مفهوم النص والكتابة، وقال عن النص من منظور تفكيكي: إن ما يدعوه نصا "لا ينحصر في الأدب (الجيد). إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس. ما يحدده، على العكس من ذلك، هو

---

[1] بتول أحمد جندية: الأنواع الإدبية التراثية، ص195.

[2] صبحة أحمد علقم : تداخل الجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العربة للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006، ص21.

[3] إيف ستالوني: الأجناس الأدبية، ص21.

قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"[1]، بمعنى أن النص "ممارسة يهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية، أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية. النص يحتوي دوما على معاني إلا أنه يحتوي على عودة المعنى. فالمعنى يأتي ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر وهكذا دواليك"[2]؛ أي أن النص قابل للانغلاق أو التمركز، يعتمد على مقدار وعي القارئ في توليد التفاعل والتجاوب معه. والسؤال الذي يفرضه هذا السياق: ما هي الوسائل التي ننتج بها الجنس؟ هل بواسطة اللغة فقط أم من خلال أجناس الثقافة التي يطرحها؟

يعد النص الأدبي تجسيدا لتجربة حياتية في مرحلة تاريخية متميزة، يتغير بالتغير المستمر لهذه التجربة الحياتية، فهو: "يتألف من كتابات متعددة، تنحدر من ثقافات عديدة، تدخل في حوار مع بعضها البعض، وتتحاكى وتتعارض"[3]، فيتم بذلك بلورة جنس أدبي جديد يفضي إلى تغير نوعي، فلا يمكن أن يوجد جنس في حالة صفاء وخاضع لقوانين حقبة جنس أدبي محدد في حقبة معينة. إن الجنس الأدبي لا يمكن إنتاجه إلا من خلال الأجناس الثقافية السابقة، وكأنه تحويل لها ضمن بنية لغوية خاصة، وهذا كله يقتضي "مبدأ التراكم والإطراد" الذي يخول للناقد وسم هذا الجنس وضبط ملامحه[4]، "ولما كانت النصوص ظواهر أدبية حية فإن تكرار مجموعة من النصوص تكرارا ممتدا في الزمن المزمن، ومرتجلا في المكان الممكن وفق نسق معين يؤول – من باب التصنيف – إلى اندراجها ضمن نمط نصطلح عليه اصطلاحا خاصا"[5].

---

[1] رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السّلام بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط3، 1993، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص87.

[4] محمد الصالح بوعمراني: المسألة الأجناسية "قراءة عرفانية"، مقال بمجلة النقد الأدبي، العدد 70/ شتاء- ربيع 2007،

[5] شعبان بن بوبكر: (المثل جنسا أدبيا)، ضمن كتاب، مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1994، ص297.

إذن، فالنوع الأدبي وليد التطور، والذي يتمثل في تواصل صدور أعمال متميزة تخرق قانون نوع مقرر، والذي يعني أنه لا يمكن اختراع عمل فني استنادا إلى تصور مسبق، كما أن هذا النوع لا يوجد في شكل قبلي، وعدم وجود التراكم هو الذي يمنع النصوص التي ولدت على التخوم من أن تتحول إلى أجناس معينة، تتحول في خضمها الأنواع، يقول "تودوروف": "إن كل دراسة أدبية لابد أن تسير في حركة مزدوجة: من العمل المعني (النوع) إلى الأدب في عمومه، ومن الأدب في عمومه(الجنس) إلى العمل المعني(النوع)"[1]، مما يعني أن نصوص النوع الواحد في حالتين:

- تواصل وتشابك فيما بينها (الأثر الكلي للنص الذي يحتوي الأنواع جميعا).
- انقطاع وتمايز، فيتحقق الإبداع بهذا التفرد.

ويضيف إلى ما سبق "يوسف شكير" ثنائية (الجِنْسُ والتَجَنُس)، أما "الجنس بوصفه مؤسسة، يشتغل كنموذج كتابة بالنسبة إلى الكتاب، وأفق انتظار بالنسبة إلى القراء، ويقدم عناصر تسعف على إضاءة وتأويل النصوص في علائقها بعالم المجتمع وعالم الأدب"[2].

أما مصطلح (La généricité) الذي ترجمه محمد برادة بـ (التجنيس)*، ثم استعاض عنه لاحقا بـ (التجنس) تجنبا للمعاني التي توحي بها تلك المفردة في العربية[3]، والجنس كما ورد في معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة "تلاعب لغوي، يعمل على توليد المفردات اللامحدودة، ويتطلب قلب الكلمات مهارة خاصة تخضع لقواعد اللغة"[4]، إذا كان التلاعب اللغوي يعمل على توليد مفردات لغوية فهو تلاعب جنسي يعمل على توليد الأجناس والأنواع؛ مما يعني أن التجنيس تحديد لهوية عمل ما، وذلك بتصنيفه وفق

---

[1] تودوروف تزفيطان (مشترك): القصّة الرّواية المؤلّف، ص ص 43، 44.

[2] يوسف شكير: إستراتيجيات التجنيس في الرواية العربية الحديثة، ص311.

* يعني التَّجْنِيسُ في اللغة، تجنيس الكسور وذلك عبر تحويلها إلى كسور متحدة المقام، أما التَجَنُس فيعني مطاوعة الشيء لجنسه. مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ص140.

[3] المرجع نفسه، ص 324.

[4] سعيد علوش: معجم المصطلحات العربية المعاصرة، ص63.

المتغيرات التي تطرأ على النص، في نطاق أدبي يغاير جنسه الثاني، جنسه الأول؛ أي إعادة إنتاج السياق الأول ضمن السياق الثاني، وفق سمات جنسية تناسب السياق الاجتماعي والفكري والثقافي..

والتجنس كما يعرفه سشايفر بأنه "عامل مولد لتشكل النصية"[1]، ويرى "شكير" أن هذا المفهوم يقترب من مصطلح (L'architextualité) معيارية النص، الذي يتخذ من دراسة علائق الانتماء بين النصوص موضوعا له[2]، والذي يفترض قراءة عبر- نصية للنص لدراسة سمات التشابه الملائمة للخصوصية الأجناسية لنص ما.

وهذا ما يسعى إليه "عز الدين المناصرة" في إطار البحث عن تحديد طبيعة/هوية الجنس الأدبي، والذي يستنتج طريقتين من الواقع النقدي:

الأولى: تنطلق من مواصفات وجدت في عمل أدبي شهير، مثل "إلياذة هوميروس" (Homère) أو "رواية الحمار الذهبي" في المركزية الأوربية مع استثناء أدب باقي قارات العالم، فهنا تكمن الإشكالية لتصبح نظرية النوع ناقصة، لأنها لم تأخذ بالخصائص المتعالية في الأعمال الأدبية المتميزة في باقي آداب العالم، كما لا تسمح فقط بإبعاد المؤلفين والأجناس وتهميشهم، بل تسمح أيضا بتشكيل التاريخ الأدبي في تتابع من الحلقات النوعية التي تمتلك كل واحدة منها قيمة خاصة تتطابق والأجناس المشهورة.

الثانية: تنطلق من (المطلق) و(الجوهر) و(المتعالي النصي) بعدها خلاصات نظرية. لكن إلى أي مدى تكون هذه الخلاصات صحيحة ومشروعة؟ وكيف يمكننا تصنيف الخطاب إلى أدبي وغير أدبي؟

يتحدث "محمد مفتاح" عن مفهوم النص، بقوله هو: "النسيج في الحقيقة، ثم تفرعت عنه استعارات شملت مجالات متعددة، ومنها أنواع المكتوبات وأصنافها التي لها معنى

---

[1] سشايفر: من النص إلى الجنس- ملاحظات بصدد الإشكالية الأجناسية، م م، ص194. نقلا عن يوسف شكير: إستراتيجيات التجنيس في الرواية العربية الحديثة، ص311.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

قار وثابت وحقيقي، سواء أكان المعنى ظاهر أم مستنبطا بالتأويل"[1]، وهذا يشي بأن الطابع الإشكالي لا يفارق مفهوم النص، بما هو نسق تواصلي، وأحد مكونات الثقافة الإنسانية المتشعبة في جانبها التواصلي والمعرفي، حيث أصبح ذا طابع عام يطلق على كل جزء من أفنان هذه الثقافة، فاندثر على إثر ذلك المفهوم القديم له، المرتبط بالكتابة ليظهر مفهوم جديد يتسم بالشمولية، كما يقول "رولان بارت": "..النص في المفهوم الحديث، ليس بالضرورة هو النص الأدبي بالمفهوم الأدبي المتداول، بل إن الإيقاع الموسيقي نص، واللوحة الزيتية نص، والشريط السينمائي نص، والمشهد التمثيلي نص، وهلم جرا"[2]، فكل حقل يحاول أن يجره إلى مجاله لتوظيفه حسب اجراءاته المنهجية.

بالإضافة إلى ما قيل، فإن الكثير من المصطلحات ترد إلى جانبه – النص– كمرادفات أحيانا، ومصطلحات تستدعي التداخل معه أحيانا أخرى، كالخطاب، والمتن، والإنتاجية..، ونلاحظ أن الشائع من المصطلحات التي تختلط مع النص عادة هي الخطاب. ولهذا، فإذا كان يشير الخطاب والنص إلى مفهوم واحد، فأين يقع النوع؟ وعلى أي أساس نصنف الخطاب إلى أدبي وغير أدبي؟

يذهب "رولان بارت" في معرض حديثه عن النص إلى أنه: "نسيج الدلائل، والعلامات التي تشكل العمل الأدبي، ما دام النص هو ما تثمره اللغة، وما دامت اللغة ينبغي أن تحارب داخل اللغة، لا عن طريق التبليغ الذي تشكل هي أداة له، وإنما بفعل الدور الذي تقوم به الكلمات، والتي تشكل هي مسرحه، سيان أن أقول إذن أدبا أو كتابة أو نصا (أوخطابا)"[3]، لأنه يرى أن النص مرتبط بالخطاب، حتى أن الأول "لا يستطيع أن يتواجد إلا عبر الخطاب"[4].

---

[1] محمد مفتاح: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1999، ص26.

[2] ينظر: حسن خمري: نظرية النص، ص ص 35، 36.

[3] رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص14.

[4] المرجع نفسه، ص60.

بعدما رجع "بارت" مسميات عديدة كالإيقاع الموسيقي، واللوحة الزيتية... تحت اسم واحد وهو النص، يقر بعد ذلك بأن النص هو الأدب، وهو الكتابة، وهو الخطاب، لتتماهي بذلك كل الحدود الفاصلة بينهما. ولهذا رفض مبدأ الأجناس وأنكر نظرية الأنواع بأخذه مفهوم النص والكتابة، حيث إنه يقول عن النص من منظور تفكيكي: إن النص "لا ينحصر في الأدب (الجيد). إنه لا يدخل ضمن تراتب، ولا حتى ضمن مجرد تقسيم للأجناس. ما يحدده، على العكس من ذلك، هو قدرته على خلخلة التصنيفات القديمة"[1]، يعني أن النص "ممارسة تهدف إلى خلخلة الأجناس الأدبية: في النص لا نتعرف على شكل الرواية، أو شكل الشعر أو شكل المحاولة النقدية. النص يحتوي دوما على معاني إلا أنه لا يحتوي على عودة المعنى. فالمعنى يأتي ثم ينصرف، ثم ينتقل إلى مستوى آخر وهكذا دواليك"[2]، أي أن النص غير قابل للانغلاق أو التمركز، وقد يتحدى كل الحواجز العقلانية أو القرانية، ويعتمد على القارئ لتوليد التفاعل والتجاوب معه؛ أي مقدار وعي المتلقي، أما الكتابة فتعني عنده أدبا نموذجيا تجري فيه "زعزعة الذات الفاعلة وتقويضها، وتشتيتها في الصفحة ذاتها"[3]، وهي بهذا المعنى الجديد لغة خاصة لا تنتج إلا نصوصا.

وهكذا يصبح الخطاب جنسا أو أجناسا أدبية، ولا تصبح شموليته متعالية مطلقة، مادامت خصائص الأجناس في حركة تغييرية مستمرة، حتى إنه يذهب إلى أبعد من ذلك، ليرى أن وجود النص يلغي النوع، يقول: "النص لا يصنف، وحضوره يلغي الأنواع الأدبية"[4].

في حين نجد أن "جاك دريدا" ينظر لهذا الإلغاء من زاوية مختلفة، منطلقا من سؤال مفاده: هل "يمكن للمرء أن يحدد عملا فنيا من أي نوع هو، لكن ماذا عن عمل فني متطرف، إذا كان لا يحمل أي علامة نوع؟ ماذا إذا لم تكن له علامة تشير إليه، أو تجعل

---

[1] رولان بارت: درس السيميولوجيا، ص61.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص38.

[4] المرجع نفسه، ص 49.

من الممكن تحديده"[1]، فهو يرى بأنه لا توجد سمة من سمات النوع يمكن أن تحصر على نحو نهائي نصا في حيز نوع أو جنس ما، لأن هذا الانتساب التصنيفي يشوه النص، يقول: "إذا كانت مثل هذه السمة (النوعية) لافتة للنظر، فإن الجدير بالملاحظة عندئذ لدى كل عالم جمال، وكل عالم بويطيقة، أو مقنن أدبي، هو تأمل هذا التناقض وهذه المفارقة: أن هذه السمة الإضافية والمحددة، والتي هي علامة على الانتساب إلى النوع أو التضمن فيه، ليست مقصورة على نوع أو صنف بالمعنى الضيق للكلمة. إن علامة الانتساب ليست انتسابا... إنه انتساب دون انتساب"[2]، وكأنه يريد أن يظهر بوضوح كيف أن السمات الخاصة بالأنواع لا يمكنها أن تؤدي بالضرورة إلى الانتساب للأنواع، يقول: "إن هذه السمة الإضافية والمحددة التي هي علامة على الانتساب أو التضمن في النوع، ليست قاصرة على أي نوع أوصنف"[3]، لا لأن النص: "فيض وفير، أو منتج حر وفوضوي ولا يمكن تصنيفه، ولكن السبب السمة التي تؤدي إلى الانتساب في حد ذاتها، بسبب تأثير الشفرة والعلامة الخاصة بالنوع"[4].

إذن يقر "دريدا" بوجود النوع وينكره في الوقت نفسه، على أساس أن النوع يضع شروط الانتماء إليه، لكن سرعان ما يقضي عليها بفعل ظهور النصوص المنفردة.

وينبغي لتمييز الخطاب الأدبي عن العام، تمييز الخطاب عن النص بوصف هذا الأخير إجراءا تصنيفيا، يميز النص الأدبي الذي يتمتع بـ"مدلول ثقافي فهو يدون ويحفظ كما يحرص على تعليمه ويحتاج عادة إلى مؤول أو مفسر.."[5] عن النص غير الأدبي، ولكل مهنما كثافة ثقافية.

---

[1] تزفيطان تودوروف (مشترك): القصة الرواية المؤلف، ص26.

[2] المرجع نفسه، ص27.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

[5] مصطفى السعدني: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، 1987، ص26.

أما "تزيفتان تودوروف" فيؤكد أن الأدبية التي تتعدى حدود التصنيف، هي التي تسمح لنا بتصنيف النصوص إما في إطار أدبي أو إطار غير أدبي، فهي "الخاصة التي تسمح لنا بتمييز نص أدبي عن نص شعبي أو غير أدبي- هي محصلة قدرتنا البديهية على إدراك الفصائل النوعية"[1]، على اعتبار أن النص غير الأدبي يشترك مع النصوص الأخرى من نوعه في سمات معينة مشتركة ويمكن تصنيفها، أما النص الأدبي فيؤكد "تودوروف" أنه يحطم القواعد النوعية ولا يمكن وضعه وضعا نهائيا في فصيلة نوعية متعددة.

يتضح من تصنيف "تودوروف" أنه تصنيف لنظرية الأدب ككل، لأنه يرى أن نظرية الأنواع الأدبية قد اندمجت في نظرية أوسع وهي نظرية الخطاب وعلم القص[2].

والأمر لم يقف عند هذا الحد من النظر فيما يميز بين أنواع الخطاب وإنما تعداه إلى تمييز النص عن اللانص (Non-texte)، ترى "جوليا كريستيفا" (J.Kristeva ) أن النص يعمل على تفجير سطح اللغة... إنه ممارسة لغوية تميز النص عن اللانص (Non-texte)[3]، ليكون بذلك النص ممارسة دالة، تشير إلى اللذة التي تعيشها الذات المتكلمة، وهي تتشكل عن طريق الإجراء العملي[4]، وذلك بالاتكاء على فعلي البناء والتفكيك.

ولما كانت اللغة هي مادة النص الأدبي، فهي تستلهم مقوماتها في عملية الخلق/البناء من المتعاليات الثقافية، كالقيم الجمالية والتعبيرية والحضارية في حقبة زمنية معينة، متجاوزة بعض الخصائص التي تفرضها المؤسسة اللغوية والجنسية، منتجة بذلك

---

[1] تزفيطان تودوروف (مشترك): القصة الرواية المؤلف، ص57.

[2] عبد الله ابراهيم: الرؤية وإشكاليات التجنيس والتمثيل، مجلة "علامات"، مكناس/ المغرب، ع38، م10، 2000، ص 323.

[3] J.Kristeva, Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse (extraits) Théorie de la littérature, A . J . PICARD 1981.

, p. 10-11-12-13.

[4] J.Kristeva, La révolution du langage poétique, éd., Seuil1974, p.185.

جنسا خاصا، وهذه العملية يصطلح عليها "حسين خمري" بالفعل التصحيحي (Acte correctionnel)[1]، في سبيل العمل على نظرية أدبية شاملة تقوم على أساس تنظيمي يصنف فيها العمل الأدبي، تبعا لمتعاليات دائمة في التغير تستمد من العالم الأدبي بشكل عام.

ومفهوم الجنس كما لاحظنا، يحيل إلى علم التجنيس، والذي يحدده "عز الدين المناصرة" على أنه مرتبط "بعلم النص من جهة تحتية، وبعلم الخطاب من جهة فوقية، إذا افترضنا أن علم النص وعلم الخطاب مختلفان. أما إذا اعتبرناهما متقاربين متشابهين، فإن علم التجنيس، يرتبط بمتعاليات، سواء أكانت متعاليات الخطاب، أم متعاليات النص"[2]. وهنا ندرك أن "علم النص"/ "تكنولوجيا النص" تهتم بإعادة صياغة الخصائص الشكلية وتوفير النماذج الهيكلية للأجناس الأدبية "فتكنولوجية النص وتركيبتها تعيد توزيع النماذج الهيكلية لمجموع العناصر أو المحاور التي تتبنى عليها الأجناس الأدبية"[3]، وهي بعملها هذا تطمح إلى إعداد دراسة نوعية للخطابات الثقافية (Typologie)، وهذا لفرض نفسها كبديل لنظرية الأدب التقليدية، لتكون بذلك القاعدة المنتجة تبادليا مع علم الخطاب خصائص الأجناس المتحولة دائما، حيث تقوم برفعها إلى مستوى الشعرية العامة التي يمكن تلمس أسبابها المشتركة في كل الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي يمكن أن تثير انفعالات شعرية[4].

وحين نظر الباحث "أحمد الجوة" في العلاقة الممكنة بين الأجناس الأدبية والنصوص، وميز بين حدود الجنس والنص الممكنة بين الطرفين بقدر من العمق، توصل

---

[1] حسين خمري: نظرية النص، ص56.

[2] عز الدين المناصرة: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن/ عمان، ط1، 2010، ص ص 9، 10.

[3] M. Zeraffa: Poétique de l'écriture in Rev. d'Esthétique, p. 401. نقلا عن: حسين خمري: نظرية النص، ص28.

[4] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2، 2014، ص10.

إلى أنه هناك أنواع من العلاقات القائمة بين النصوص والأجناس الأدبية، ذلك لأن علاقة النّصوص بالأجناس الأدبية علاقة تضمنيّة أو اكتنافية باعتبار أنّ الأجناس عائلات، وأنّ النصوص أفراد في العائلة الواحدة. والتفكير في العلاقات القائمة الممكنة بين الأجناس والنّصوص يستمد أهميته من البحث في وجوه التفاعل والتّصارع بين الأفراد داخل الجماعات، وفي طرائق التّعايش وسط مجتمع الأدب[1].

وهكذا يتبين لنا أن الأجناس الأدبية نفسها تتطور بتطور الأنواع، فتظهر أنواع جديدة، وبعضها القديم قد يطويه النسيان، وأحيانا قد تظهر من جديد في حلّة مفاجئة، كما أنه هناك أيضا وفي كل حقبة تراتبية أجناس وهي الطريقة التي تعتمدها كل ثقافة في تنظيم حدود منجزها الإبداعي، أحيانا قد تكون معلنة كما في الشعرية اليونانية القديمة التي قدمت التراديجيا والملحمة، وفي احتفاء النقاد القدامى من العرب بمنزلة الشعر مقارنة بالوضع الهامشي للمقول القصصي، وأحيانا تكون مضمرة كما هو الحال في الأدب المعاصر.

وهذه الترتيبات هي نفسها متعددة، فإن كان الشعر يحظى في الحداثة بمنزلة رمزية رفيعة، فإن الرواية والمسرح هما اللذان يؤمنان الشهرة الكبيرة، لكن بالنظر إلى ذيوع صيت قصيدة النثر في الساحة الثقافية مما يجعلنا نقع في لبس التراتبية، لكونهما – الرواية وقصيدة النثر– يشتركان معا في عنصر السرد الذي ميز الكتابة المعاصرة في جميع أشكالها.

بالإضافة إلى هذه، هناك أنواع موجودة قليلة النظر فيها كما هو الحال الأدب الشخصي من مذكرات، يوميات، سيرة ذاتية..، فهي غائبة تماما عن الفنون الأدبية، وهذا إنما يدل على أن العملية التراتبية مرهونة بالشهرة الإبداعية والقرائية؛ أي بفعلي الكتابة والتلقي.

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأنشائية، ص34.

## 2- التناص والأجناسية

نصادف في الكثير من الكتابات العربية المعاصرة استحضارا لآثار شعرية، أو أحداث نثرية أدبية قديمة، تعود إلى جنس معين في وقتها، ليكون السؤال: ضمن أي سياق يمكننا تجنيسها وقد فصلتنا عنها سنين طوال؟ وهل الحديث عن الأجناس من منظور أدبي، يعني الحديث عن التناص؟

ورد في المعجم الموسوعي لعلوم اللغة، أن "كل نص هو امتصاص وتحويل لكثير من نصوص أخرى"[1]، والذي يفسره ببساطة "خليل موسى" في معرض بحثه في "التناص والأجناسية في النص الشعري"[2]، حيث يقول: إنه "تشكيل نص جديد من نصوص سابقة أو معاصرة تشكيلا وظيفيا، بحيث يغدو النص المتناص خلاصة لعدد من النصوص التي أمحت الحدود بينها"[3]، فهو يشبهه بحطام لأنواع من المعادن أعيد تشكيلها وصياغتها تشكيلا جديدا، حتى إنه لا يبقى بين النص وأشلاء النصوص القديمة سوى بعض البقع التي تومئ إلى النص الغائب، ومن هنا يحدث تداخل بين ما هو شعري وما هو غير شعري، فـ"يتواشج و يتعاقد ويتناسل، حتى يغيب الأصل غيابا لا يدركه سوى أصحاب الخبرة"[4].

وهذا ما يتطابق والتداخل الأجناسي الذي يتجاوز حدود الأنواع الأدبية، ويخترقها إلى اللاشعرية الأنواع القديمة في سبيل تشكيل شعرية جديدة لنوع جديد يعبر عن مواقف معاصرة، بتجاوز حدود الأجناس الذي يتم أحيانا بين أنواع شعرية، كما يتم أحيانا بين الشعري ولا الشعري، كاستدعاء شخصيات أدبية قديمة (أبو نواس، الحلاج، المتنبي..)، مع استدعاء بعض المواقف والأحداث النثرية، ليتم تفكيكها وإعادة تشكيلها وفق ما نريد أن

---

[1] DUCROT (OSWALD), TODOROV (TZVETAN) –Dictionnaire encyclopedique des sciences du langage, Editions du Seuil 1972, P. 446.
« tout texte est absorption et transformation d'une multiplicité d'autres textes »

[2] مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد العرب، دمشق، العدد305، أيلول 1996.

[3] خليل موسى: مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد العرب، دمشق، العدد305، أيلول 1996، ص1.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

نقوله نحن لا وفق ما كان تقوله في الماضي، فلا تبقى غاية في ذاتها وإنما وسيلة فنية تستلهم وتوظف للتعبير عن حالة من حالات العصر الراهن.

وعليه، فـ" الجنس الأدبي إذا مفهوم مبناه على التناص: فأي قصيدة غنائية، أو غير غنائية، تجري على التقاليد التي ترجع إلى التراث الأدبي الذي ينتمي إلى الشاعر، ولا يوجد نص قي الحقيقة – كما تذهب كريستسفا – حر من النصوص الأخرى التي يقوم بينها حوار لا ينتهي، سواء في الحقبة الواحدة أو الحقب المتعاقبة. والنص بهذا المعنى هو تحويل عن نص آخر. وبذلك كان التناص، أو كمون النصوص بعضها في بعض إطار مرجعيا هاما يعين على تفسير النصوص"[1]، ومن هنا تعني الأجناسية في التناص "تحولات الأجناس؛ فالأجناس تتلاقى وتتصارع وتتغاوى وتتصل وتتلاقح وتتناسل لتوليد أجناس جديدة لا تنتمي إلى جنس واحد"[2]، وهذا ما يوصلنا إلى أن الأجناس تتسرب وتتغلغل إلى داخل أجناس أخرى، حتى إنه لا يعود ثمة وجود لجنس محايد، كما حال هو النص الذي يقول عنه "بارت": "استحالة العيش خارج النص اللامتناهي. ولا فرق في ذلك: أن يكون هذا النص هو بروست، أو الجريدة اليومية، أو شاشة الرائي (التلفاز): فالكتاب يبدع المعنى، والمعنى يبدع الحياة"[3]، ونص يصنع الجنس الذي هو تناص لنصوص أجناس في جدلية تتراوح بين الهدم والبناء، والتعارض، والتوافق، بحيث يصبح من الصعب التمييز بين حدود الأجناس القديمة المستحضرة والأجناس الحديثة، وهي القضية التي حاول ميخائيل باختين فك لبسها وذلك اعتمادا على نموذج الرواية، حيث يرى أن هذه الأخيرة دائمة الانفتاح على جميع الأجناس التعبيرية التي يصنفها في قسمين[4]:

الأول: الأجناس التعبيرية العامة التي تلعب دورا ثانويا داخل الرواية، سواء ما تعلق منها بالأدب كالقصص، والأشعار والقصائد..، أو غير الأدبية كالدراسات عن السلوكات،

---

[1] السيد إبراهيم: نظرية الرواية، دار قباء للنشر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص100.

[2] خليل موسى: التناص والأجناسية في النص الشعري، ص4.

[3] رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992، ص 70.

[4] مخائيل باختين: الخطاب الروائي، ص ص 88، 90.

نصوص بلاغية، علمية، دينية..، والتي تتجلى مباشرة ومتجردة تماما من نوايا الكاتب، فلا تكون في صيغة "قول" بل فقط مظهرة كأنها شيء بواسطة الخطاب، مع حفاظها على أصالتها اللسانية والأسلوبية.

أما القسم الثاني فيشير إلى الأجناس التعبيرية الخاصة الأساسية التي تلعب دورا بناءا ضمن العمل الروائي، حتى أنها أحيانا تحدد بنية المجموع، مخلفة عن ذلك مغايرات للجنس الروائي، حيث تعمد وبدراجات متفاوتة إلى كسر نوايا الكاتب وتحريفها، كما أن بعض عناصرها قد يبتعد عن المستوى الدلالي الأخير للرواية، ومن تلك الأجناس: الاعترافات، المذكرات الخاصة، محكي الأسفار، والبيوغرافيا، والرسائل..، التي تتعدى أيضا إلى تحديد شكل الرواية برمتها، فتقول: رواية- اعتراف، رواية ـ مذكرات، رواية ـ رسائل..، والتي تتناص مع الرواية لأنها مشيدة من الواقع، حيث تدخل بلغتها التي ينظر إليها على أنها وجهات نظر مؤولة ومنتجة، مجردة من الاصطلاحات الأدبية، ومع ذلك فهي تعمل على توسيع الأفق اللساني الأدبي، مسعفة الأدب على غزو عوالم جديدة من المفهومات اللفظية.

وهكذا نلاحظ أن النص الأدبي لا يوجد بمفرده، ولم يخلق من عدم، وليس نصا نقيا موحدا صافيا، بل تتداخل فيه النصوص والأجناس الأدبية تناصا وامتصاصا وحوارا وتفاعلا، مما مكن كل نوع أدبي الاستفادة من ظاهرة عبور الجنس الأدبي تقنيات النوع الآخر، سواء في النصوص الشعر أو النثر، كتقسيم أساسي في الثقافة الجنسية العربية إلى أن جاء النص القرآني بوصفه ثورة في هذا المجال لخروجه عن هذين التصنيفين، فالقرآن الكريم "وإن كان منثورا إلا أنه خارج عن الوصفين، وليس يسمَّى مرسلاً مطلقاً ولا مسجعاً. بل تفصيل آيات ينتهي إلى مقاطع يشهد الذوق بانتهاء الكلام عندها. ثم يعاد الكلام في الآية الأخرى بعدها، ويثنى من غير التزام حرف يكون سجعاً ولا قافية، وهو معنى قوله تعالى: ﴿ ٱللَّهُ نَزَّلَ أَحۡسَنَ ٱلۡحَدِيثِ كِتَٰبٗا مُّتَشَٰبِهٗا مَّثَانِيَ تَقۡشَعِرُّ مِنۡهُ

جُلُودُ ٱلَّذِينَ يَخۡشَوۡنَ رَبَّهُمۡ ثُمَّ تَلِينُ جُلُودُهُمۡ وَقُلُوبُهُمۡ إِلَىٰ ذِكۡرِ ٱللَّهِۚ ﴾ [الزمر: 23]"[1]. فما هو الشعر؟ وما هو النثر؟

### 3- في ماهية الشعر والنثر:

### الشعر لغةً:

جاء في لسان العرب: "الشِّعْرُ: منظوم القول، غلب عليه لشرفه بالوزن والقافية، وإن كان كل علمٍ شِعراً من حيث غلب الفقه على علم الشرع، والعُودُ على المَندلِ، والنجم على الثُّرَيَّا، ومثل ذلك كثير... وقال الأَزهري: الشِّعْرُ القَرِيضُ المحدود بعلامات لا يجاوزها، والجمع أَشْعارٌ، وقائلُه شاعِرٌ لأَنه يَشْعُرُ ما لا يَشْعُرُ غيره أَي يعلم. وشَعَرَ الرجلُ يَشْعُرُ شِعْراً وشَعْراً وشَعُرَ، وقيل: شَعَرَ قال الشعر، وشَعُرَ أجاد الشِّعْرَ؛ ورجل شاعر، والجمع شُعَراءُ"[2].

كما ورد في القاموس المحيط: "شَعَرَ به، كنَصَرَ وَ كَرُمَ، شِعْراً وشعْراً وشعْرَةً، مثَلَّثَةً، وشِعْرَى وشُعْرَى وشُعُوراً وشُعُورَةً ومَشْعوراً ومَشْعورَةً ومَشْعوراءَ: عَلِمَ به، و فَطِنَ له، وعَقَلَه. ولَيْتَ شِعْرِي فلاناً، و- له، و- عنه ما صَنَعَ، أي لَيْتَنِي شَعَرْتُ. وأَشْعَرَه الأَمْرَ، و- به: أَعْلَمَه. والشِّعْرُ:غَلَبَ على مَنْظُومِ القولِ، لِشَرَفِهِ بالوزْنِ والقافِيَةِ، وإن كلُّ عِلْمٍ شِعْراً ج: أَشْعارٌ"[3].

وفي المعجم الوسيط: "(شعَرَ) فلانٌ ـ شِعْراً: قَال: الشِّعْرَ. ويقال: شعَر له: قال له شِعراً. و- به شُعوراً: أَحَسَّ به وعَلِمَ. و- فلاناً: غلبَهُ في الشِّعْرِ... (الشِّعرُ): كلام موزون مُقفًّى قصداً"[4].

---

[1] ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، ج2، دار اليلخي، دمشق، ط1، 2004، ص393.

[2] ابن منظور: لسان العرب، مج 4، ص 410. (باب الراء فصل الشين)

[3] الفيروز آبادي: القاموس المحيط، ص416. ( باب الراء فصل الشين)

[4] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص484. (مادة شَعَرَ)

إذاً، أجمعت المعاجم اللغوية على أن الوزن والقافية هما سمة الجوهرية التي تميز الكلام المنظوم عن غيره من فنون القول، لكن هل هي السمة الوحيدة التي شكلت حقيقة هذا الشعر؟

**الشعر في اصطلاح النقاد:**

يعرف "قدامة بن جعفر" (377هـ) الشعر بأنه: "قول موزون مقفى يدل على معنى"[1]، ويشرح هذا التعريف بقوله: "فقولنا (قول) دال على أصل الكلام الذي هو بمنزلة الجنس للشعر، وقولنا (موزون) يفصله مما ليس بموزون، إذا كان من القول موزون وغير موزون، وقولنا (مقفى) فصل بين ماله من الكلام الموزون قواف، وبين مالا قوافي له، ولا مقاطع، وقولنا (يدل على معنى) يفصل ما جرى من القول على قافية ووزن مع دلالة على معنى مما جرى على ذلك من غير دلالة على معنى"[2].

بناءً على ما سبق يفرق قدامة بين الشعر والنثر، فالشعر في رأيه هو ما تميز ببنية الوزن والتقفية، والذي اتبعه في نهجه "ابن رشيق" (463هـ) قائلا: "الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء، وهي: اللفظ، والوزن، والمعنى، والقافية، فهذا حَدُّ الشعر؛ لأن من الكلام موزوناً مقفّى وليس بشعر؛ لعدم القصد والنية، كأشياء اتزنت من القرآن، ومن كلام النبي صلى الله عليه وسلم، وغير ذلك مما لم يطلق عليه أنه شعر"[3]. وأهم ما في هذا التعريف كما يرى "عثمان موافي" هو أنه: "قد حافظ على جوهر تعريف قدامة، ولم يضف إليه إلا

---

[1] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت/ لبنان، (د. ط)، ص53.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] ابن رشيق القرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، ج1، دمشق، ط2، 1994، ص ص 119، 120.

كلمة النِّيَّة[1]، وليس ما يدعوه لذكر هذه اللفظة في تعريف الشعر، لأنها ليست خاصة به وحده، ولكنها عامة في كل عمل، وصناعة أدبية"[2].

إن المتأمل في التعريفات السابقة يجد بأنها توحي إلى دلالات تتصل بالشعر العربي القديم في تحديد حقيقته عندما يدل على علاقة هذا الشعر بمسألة الوزن والقافية، وفصله عن شعر باقي الأمم، لأنه لم يجر على أساليب/قوالب العرب المعروفة، التي توارثوها عن ما وصل إليهم من الشعر الجاهلي، وذلك بأن "يفرغ الكلام الشعري في قوالبه التي عرفت له في ذلك المنحى من شعر العرب، ويبرزه مستقلا بنفسه، ثم يأتي ببيت آخر كذلك، ثم بيت آخر، ثم يناسب بين البيوت في موالاة بعضها بحسب اختلاف الفنون التي في القصيدة"[3].

كما أن القول إن الشعر "كلام موزون مقفى يدل على معنى، لا يكفي، في تعريفه للشعر والتفريق بينه وبين النثر"[4]، فالشعر ليس ألفاظا مجردة عن دلالاتها أو أوزانا وقوالب يفرغ الكلام فيها وحسب، إنه نشاط تخييلي تساهم مخيلة المبدع في تشكيلها وتتوجه بعد التشكيل إلى مخيلة المتلقي فتثيرها، فـ "يتكشف فيه العنصر الإبداعي الذي يقرن الشعر بالتعجيب والاستغراب"[5]، وهو الأمر الذي التفت اليه النقاد الذين أتوا من بعد قدامة، وشملته تعريفاتهم، ليقول "ابن سينا" (428هـ) عن ماهية الشعر: "إن الشعر كلام مخيل، مؤلف من أقوال موزونة، متساوية، وعند العرب مقفاة، ومعنى كونها موزونة، أن يكون لها عدد إيقاعي، ومعنى كونها متساوية، هو أن يكون كل قول منها مؤلف من أقوال إيقاعية،

---

[1] نَوَى...الأمرَ نِيَّةً: قصده وعزم عليه...و(النِّيَّةُ): توجه النفس نحو العمل. مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص ص 965، 966.

[2] عثمان موافي: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية، اسكندرية، ط1، 2000، ص 21.

[3] ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج2، ص497.

[4] عثمان موافي: في نظرية الأدب، ص24.

[5] جابر عصفور: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص193.

فإن عدد زمانه مساو لعدد زمان الآخر، ومعنى كونها مقفاة، هو أن يكون الحرف الذي يختم به كل قول واحد"[1].

ما يلفتنا في فحوى حديث "ابن سينا" هو التأكيد على تفاعل فكرة المحاكاة الأرسطية مع الشعر العربي، ولكن الهدف من اللجوء إلى المحاكاة عند العرب يختلف عنه عند الغرب، والتي هي أرسطيا "التمثيل للأفعال والأحوال دون الذوات، بينما تستعمل عند العرب كتمثيل لكل ذلك، كما أن المحاكاة الأرسطية قد تحسن القبيح، كما لها امكانية تقبيح الحسن، وفي هذا يقول "ابن سينا": "وكل محاكاة فإما أن يقصد بها التحسين، وإما أن يقصد بها التقبيح، فإن الشيء إنما يحاكي ليحسن أو يقبح، والشعر اليوناني، إنما كان يقصد فيه في أكثر الأحوال، محاكاة الأفعال والأحوال لا غير، وأما الذوات فلم يشتغلون بمحاكاتها أصلا، كاشتغال العرب"[2].

ويضيف "ابن سينا" إلى ماسبق توضيح الغرض من قول الشعر لدى كل من الثقافتين، فيرى أن العرب تقول الشعر إما للتأثير في النفس، أو للعجب من حسن التشبيه، أما الشعراء اليونانيون فقد كان منهم من يقصد "التشبيه للفعل، وإن لم يخيل منه قبحا أو حسنا، بل المطابقة فقط"[3].

وتطرق "حازم القرطاجني" إلى البحث في مفهوم الشعر، وذلك اعتمادا على نظرية المحاكاة أيضا، فرأى أن "الشعر كلام موزون مقفّى من شأنه أن يحبِّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرِّه إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه، بما يتضمن من حسن تخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من

---

[1] فن الشعر من كتاب الشفاء لابن سيناء (ضمن ترجمة عبد الرحمن بدوي)، ص 161. نقلا عن: عثمان موافى: في نظرية الأدب، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] المرجع نفسه، ص ن.

إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليَّة قوِي انفعالها وتأثّرها"[1].

أما عن حقيقة الشعر في العصور الموالية، فقد اختصرها "ابن خلدون" بقوله: "الشعر هو الكلام البليغ المبني على الاستعارة والأوصاف، المفصل بأجزاء متفقة في الوزن والروي، مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده كما قبله وبعده الجاري على أساليب العرب المخصوصة به.

فقولنا: الكلام البليغ جنس.

وقولنا: المبني على الاستعارة والأوصاف فصل عما يخلو من هذه، فإنه في الغالب ليس بشعر.

وقولنا: مستقل كل جزء منها في غرضه ومقصده عما قبله وبعده، بيان للحقيقة، لأن الشعر لا تكون أبياته إلا كذلك، ولم يفصل به شيء.

وقولنا: الجاري على الأساليب المخصوصة به، فصل له عما لم يجر منه على أساليب العرب."[2]

الملاحظ أن الشعر عند "ابن خلدون" لا يتحقق إلا بعنصري الوزن والروي، من جهة، والاستعارة والأوصاف من جهة ثانية. والاستعارة كما يقدمها الدرس البلاغي عملية تخييل في ارتباطها بالمبدع، وتخييل في تعلقها بالملتقي تتوجه إليه فتثيره وتحدث فيه تخييلا.

إذن، فحقيقة تميز الشكل الشعري (الوزن/القافية) الذي أضيف إليه سمة التخييل في قول الشعر، تقف عليها جميع المصادر التي تناقلت تعريفات الشعر لدى النقاد العرب،

---

[1] حازم القرطاجنّي أبو الحسن: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008، ص63.

[2] ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ج2، ص400.

وهذا ما يمكننا من إضافة تصنيف ثان للشعر العربي، وذلك استنادا إلى بروز اتجاهين في الساحة الشعر العربي:

أ- الشعر القديم: الذي يحرص على أن يبقي صياغته التعبيرية، وسماته الفنية التي تميزه عن النثر.

ب- الشعر الحديث/المعاصر: الخارج عن ميدان الشعر الأصلي إلى ميدان النثر، في محاولة لإلغاء الفروق الفردية بين الجنسين (شعر/نثر).

**النثر لغة:**

جاء في لسان العرب، "النَّثْرُ نَثْرُكَ الشيءَ بِيَدِك تَرْمِي بع متفرقاً مثل نَثْرِ الجَوْزِ واللَّوْزِ والسُّكَّرِ، وكذلك نَثْرُ الحَبِّ إذا بُذِرَ، والنِّثَارُ؛ وقد نَثَرَهُ يَنْثُرُهُ ويَنْثِرُهُ نَثراً ونِثاراً ونَثَّرَه مانْتَثَرَ وتناثَرَ؛ والنُّثارةُ: ما تناثَرَ منه، وخص اللحياني به ما يَنْتَثِرُ من المائدة فَيُؤكل فيرجى فيه الثوابُ...والنَثُورُ: الكثيرُ الولد، وكذلك المرأة، وقد نَثَرَ ولداً ونَثَرَ كلاماً: أكثره...والنَثْرَةُ: الخيشوم وما ولاه"[1].

وفي القاموس المحيط: "نَثَرَ الشيءَ يَنْثُرُهُ ويَنْثِرَهُ نَثْراً ونِثَاراً: رَماهُ مُتَفَرِقاً...والنَّثْرُ، بالتَحريك: ما تناثَرَ منه...ونَثْرُ الكَلامَ والوَلدَ: أكْثَرَه. والنَّثْرَةُ: الخَيْشومُ وما ولاهُ، أو الفُرجَةُ بَيْنَ الشارِبَيْنِ حيالَ وتْرَةِ الأنف"[2].

الملاحظ أن المعاني التي جاء بها التعريف اللغوي لابن منظور والفيروز آبادي توحي جميعا إلى المتبعثر المتفرق، ومن "صفات الشيء المتفرق، الامتداد والاتساع، والشيء الذي يبدو بهذه الصفات يخيل للناظر إليه، أنه كثير العدد، ومن ثم، يأخذ دلالة هذه اللفظة معنى الكثرة"[3]، ولهذا فالنثر هو الكلام الكثير المتفرق.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج5، ص 191.

[2] مجمع اللغة العربية، القاموس المحيط، ص479.

[3] عثمان موافى: في نظرية الأدب، ص38.

أما في المعجم الوسيط: "نثر الكلام: صاغَهُ نثراً...(المَنْثُورُ): الكلام المرسل غير الموزون ولا المُقَفَّى، وهو خلاف المنظوم...(النَّاثِرُ): مَن يجيد الكتابة نثراً...(النَّثْرُ): الكلام الجيّد يُرْسَل بلا وزنٍ ولا قافية. وهو خلاف النظم"[1].

وعلى هذا النحو، أطلق مفهوم النثر على الكلام الأدبي الفني غير المنظوم الذي يسمو على الكلام العادي تعبيرا ومعنى، يقابل الكلام المنظوم.

**النثر في الأدب:**

يوجز "ابن خلدون" قيمة الشعر مقارنة بالنثر في الشعرية العرب قديما بقوله: "اعلم: أن لسان العرب وكلامهم على فنين: في الشعر المنظوم، وهو الكلامُ الموزون المقفَّى، ومعناه الذي تكون أوزانه كلها على رَوِيٍّ واحد وهو القافية؛ وفي النثر وهو الكلام غير موزون"[2]. هذا يعنى أن اهتمام الأدباء والنقاد بالشعر أكثر من اهتمامهم بالنثر والنظر في مفهومه ومقوماته، "فنحن نسطيع أن نجد طائفة صالحة تدور حول أبي تمام والبحتري ومسلم بن الوليد وفي نواس وبشار والمتنبي؛ بحيث نستطيع أن نجزم بأن الشعراء الكبار الذين شُغل بهم الناس كانوا سببا في نشاط النقد الأدبي، وإمداده بتلك الحيوية العظيمة التي ظهر أثرها في مؤلفات "أبي هلال العسكري" و"ابن الأثير" و"ابن رشيق"... وغيرهم من فحول النقاد الذين شُغلوا بالموازنة بين الشعراء، ولكن قلَّ أن نجد أثَرًا لمثل ذلك الاهتمام إذا شئنا أن نعرف ما صنع النقاد في الموازنة بين كتابين "كالبديع والخوارزمي"..."[3]، فالتأليف في نقد الشعر كان قليلا، ويرجع ذلك إلى أن القدماء كانوا يرون الشعر أرفع فنون الجمال، أما الكلام بالنثر فكان في نظرهم أداة من أدوات التعبير عن الأغراض العلمية والسياسية والدينية، وهذا ما يترجم إيثار الشعر عن النثر، حتى إنه لم يصلنا من نصوص الموروث النثري إلا القليل مقارنة بالنصوص الشعرية، لسهولة حفظ

---

[1] المعجم الوسيط، ص ص900، 901.

[2] ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص393.

[3] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2013، ص20.

المنظوم عن المنثور، "فالشعر أقرب إلى النفس من هذه الناحية، وهو بالذاكرة أعلق، وعلى الألسنة أيسر، بفضل القوافي"[1].

ولذلك كان الشعر أسبق ظهورا ورواجا من النثر الأدبي، الذي كان أساس كلام العرب إلى أن احتاجت "إلى الغناء بمكارم أخلاقها، وطيب أعراقها وذكر أيامها الصالحة [...] فتوهموا أعاريض جعلوها موازين الكلام وما تكلمت به العرب من جيد المنثور أكثر مما تكلمت به من جيد الموزون، فلم يحفظ من المنثور عشره ولا ضاع من الموزون عشره"[2].

فالنثر إذن، فن قولي غير منظوم، يقابل الشعر ذلك الفن القولي المنظوم، مقابلة التضاد لا التناقض، لكن نلاحظ اليوم انقلاب الموازين في رتابة بين الجنسين، حيث أصبح "الكتاب يحتلون اليوم مكانة يصعب أن يتسامى إليها الشعراء؛ لأن النثر هو الأداة الطبيعية لنشر الآراء والمذاهب والعقائد، وزمننا مجنون بالسرعة في كل شيء، والشعر- كفنٍّ دقيق مثقل بالقوافي والأوزان- غير خليق بتقديم ما تحتاج إليه العقول صباح مساء من ألوان الغذاء العقلي والوجداني، وهو حين يجود يظل مقصوراً على بعض النوازع القلبية والنفسية التي لا تستريح إليها الجماهير إلا في لحظات الفراغ"[3]، وعلى هذا الأساس ظهرت أجناس فنية معتمدة على ما هو سائد في عرف الأجناس الأدبية، ومغايرة له في الوقت نفسه، مزاحمة رتابة الشعر والنثر معا، كالرواية، القصة، قصيدة النثر...

فهل يمكن القول إن قصيدة النثر محاولة نثرية للتعالق بالشعرية؟ وهل قصيدة النثر جديدة تماما، مما يعني أنها خرجت عن جنس النثرى؟ وهل كثرة المادة النثرية الجديدة تشفع لها بالتحول الجذري من نوع أدبي إلى جنس مستقل بذاته؟ وإلى أي مدى يمكن اعتبار هذا النوع من الكتابة تقليد واستنساخ، تقليد من حيث أن الالتجاء إليها لم يكن

---

[1] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص20.

[2] ابن رشيق القرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ص74.

[3] زكي مبارك، النثر الفني في القرن الرابع، ص28.

توليدا لفعل شعري من فعل شعري آخر سابق وهو الشعر العربي القديم، واستنساخا لأن كثيرا من ممارسي القصيدة تأثروا بأشكالها الغربية المختلفة؟ بمعنى آخر هل كان ظهورها لغاية اقتضتها ظروف حياة عربية جديدة، أم أنها وجه من وجوه التقليد بتيارات الآداب الغربية التي اجتاحت الحياة العربية؟

**ثالثاً: قصيدة النثر المصطلح وبداية التنظير للنوع:**

إن ظهور قصيدة النثر في الأدب الفرنسي لم يكن ظهورا مفاجئا، بل كان ظهورا مبنيا على أساس من الرغبة في العثور على شكل جديد للشعر، فكانت فكرة أن النثر قابل للشعر دافعا ملحا لظهور نوع جديد من الشعر أطلق عليه اسم النثر الشعري *، هذا النثر الذي كان أول مظهر للتمرد ضد القواعد الشكلية، وهو ما مهد لظهور قصيدة النثر، حيث وعبر المجادلات التي نشأت بصدده، توجت في الأخير فكرة الانفصال الضروري بين الشعر والنظم، وفي القرن الثامن عشر ** اكتسبت قصيدة النثر مبادئها الأساسية، المتمثلة في الحصر، والإيجاز، وشدة التأثير، والوحدة العضوية، فكان الانتقال من النثر الشعري إلى قصيدة النثر التي هي قبل كل شيء قصيدة كما تقول الناقدة الفرنسية "سوزان

---

* «النثر الشعري» (Prose Poetic) ذلك النثر الذي يتميز ببراعة السبك ويستخدم المحسنات اللفظية والمجازات والأوزان الإيقاعية الشائعة في الشعر عادة. مجدي وهبة: معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، (د.ط) (د.ت)، ص421. وهو من أكثر المصطلحات التي وظفها النقاد للإحالة على «الشعر المنثور» (Poems Prose ) الذي يختلف عن النثر الشعري بكونه ذلك النمط من الكلام بين الشعر والنثر، يختلف عن النثر بنغمته الموسيقية وجمله المنسقة تنسيقا شعريا أخاذا.المرجع نفسه، ص444.

* *لأن البديهي قبل هذه الفترة هو أن الشاعر يكتب الشعر المنظوم، ذلك لأن الوزن والقافية كانا ضروريين في شعر ما تزال فكرته ترتبط بأصول الغناء الموزون، فكانت في الأشعار المغناة نبرة الصوت التي تحدثها نهاية كل كلمة أو مجموعة كلمات، واستمر الشعر الفرنسي على ذلك الحال إلى أن جاء يوم وجد الشاعر نفسه وقد انفصل عن الموسيقى بفعل جهود راسين وموليير في سبيل إدخال مزيد من التنويعات التي تطعن في مبدأ التماثل الإيقاعي، فتحول الشعر بعد ذلك إلى كيان يحتفل للمعنى على حساب الصوت وللجملة على حساب الوزن، وازداد بذلك اقتراب الشعر من النثر، وظلت القضية تتفاقم عبر كل العصور التي شهدت استقلالية الأدب، مما جعل الشعر يتجه نحو الحرية لتخلصه من قيود العروض والأوزان والتخلي النهائي عن النظم لصالح الشعر النثري. سوزان برنار: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة زهير مجيد مغماس، آفاق الترجمة، 1993، ص ص 24 ، 26.

برنار" Susanne Bernard.[1]

والمتتبع للواقع التاريخي لقصيدة النثر، يدرك أن الشاعر الفرنسي "لويس برتران" (Bertrand Louis أو "ألوزيوس بيرتران" (1807– 1841) ، كما يحلو لـ"سوزان برنار" تسميته، هو الذي أسس المعالم الأولى لقصيدة النثر كشكل متمرد، حيث كتب مجموعة شعرية واحدة بعنوان: "غاسبار الليل" (Gaspard de la nuit)، في الفترة الممتدة ما بين (1828، و1841) تاريخ وفاته، وبعد وفاته نشرها "فكتور باقيّ" عام 1842[2]، والتي كانت تنتشر بطريقة خفية تقريبا، وتخصب عرضيا ذبذبات "شارل بودلير" Charles Boudlaire الغامضة و"الكونت لوتريامون" Comte De (1846 – 1870) Lautréamont، و"استيفان مالارميه" Stéphane Mallarmé (1847- 1898)[3]، لأنه كان من الطبيعي أن يرفض مؤلفه، لأنه أراد به الخروج عن الطرق المرسومة للكتابة.

فكان بذلك البداية المغامرة التي انطلقت منها قصيدة النثر الفرنسية، والتي أحدثت الصدمة المرافقة لكل جديد، مستهدفة هدم القواعد الكلاسيكية للنثر والشعر، بخلق نمط جديد ومساير يوحد بين الجنسين، ويخلق أفقا لكتابة ما عرفت بهذه الجرأة في تشكيل قصيدة من أخبار مقالة قرأها شاعر "غاسبار الليل" عام 1830[4]، يقول في مقطع من البداية نص "غاسبار الليل"[5]:

عاد صغار الساقوا،

وصراخهم يستجوب صدى

الحارة الرنان، تسبق السنونو

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر ، ص ص 23، 24.

[2] سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 42.

[3] المرجع نفسه ص 42.

[4] المرجع نفسه، ص43.

[5] المرجع نفسه، ص44.

الربيع كما تسبق الشتاء

مستوحى من مقال يقول في بدايته[1]:

عاد صغار الساقوا، وقد ضرب

صوتهم الجوهري صدى حارتنا الرنان.

كانت السنونو تعقب الربيع وتسبق الشتاء.

الملاحظ هو أنه لا تكمن الأهمية في الموضوع وإنما في الصياغة الشعرية التي تجاوز بها بيرتران الشكل الغنائي الثابت، المنظم فنيا والمتبع منهجيا، إلى الغنائية التلقائية التي تخلق إيقاعها من نفسها، بلا قواعد ولا منهج[2].

وعليه، يمكن القول إن "بيرتران" هو الخالق الحقيقي لقصيدة النثر نوعا أدبيا[3]، ففرض هذا الشكل الجديد من الكتابة الشعرية شرعية حضوره تزامنا مع تأثر "شارل بودلير" به مبديا إعجابه بتلك المحاولة والتي يقول عنها: "من منا لم يحلم يوما بمعجزة النثر الشعري، نثر يكون موسيقيا، بلا وزن ولا قافية، طيعا، وغير متصلب، لكي يتوافق مع الحركات الغنائية للروح، ومع تموج أحلام اليقضة ورجفات الوعي؟"[4]

وبذلك، فقد كان "بودلير" يمثل نقطة الانطلاق للاتجاه الجديد في الكتابة الشعرية، باعترافه بها، وتفعيله لها، يقول: "وأنا أتصفح غاسبار الليل الشهير لـ الوزيوس بيرتران للمرة العشرين في الاقل... راودتني فكرة كتابة شيء مماثل، وتطبيق الطريقة التي استعملها في رسم الحياة القديمة، الخلابة على نحو غريب، على وصف الحياة الحديثة،

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر، ص ن.

[2] المرجع نفسه، ص43.

[3] المرجع نفسه، ص43.

[4] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص65.

أو الأحرى حياة حديثة وأكثر تجريدا"[1]، وهو اعتراف صريح بريادة صاحب "غاسبار الليل" في عالم قصيدة النثر، فنظم "بودلير" نماذج من هذا الخرق الكتابي وبناءً على محاكاة "برتران"، كتب أولى قصائده النثرية عام1857، والتي كانت عبارة عن ستة قصائد نشرت في مجلة (الحاضر) الباريسية، بعنوان قصائد ليلية[2]، والتي نشرت كقسم من ديوان (أزهار الشر) الذي صدر في العام نفسه، وأطلق عليها في الديوان عنوان (كئآبة باريس)، والتي تسومها "سوزان برنار" بـ(ضجر باريس).

وقد اعتمد "بودلير" في تفعيله لهذا النمط المتغير في الكتابة والإبداع، على محاكاة واقع المدينة في أهم ملامحها، التي شهد لها القرن التاسع عشر تطورها الهائل، منجذبا نحو العاصمة الباريسية، معتبرا أن "الحياة الباريسية خصبة بالمواضيع الشعرية الرائعة"[3] التي تعكس واقعا فكريا واجتماعيا حديث، ومساير لهذا التحديث، كان من الضروري استخدام شكل سلس ومتناقض، رافضا قيود الوزن والقافية التي تثقل على عاتق الشاعر، فكما بالإمكان إلغاء الصيغ الزمانية، إمكانية إلغاء القيود الموسيقية في سبيل خلق المدهش.

في ظل هذا المناخ تجسدت لدى "جان أرتور نيكولاس رامبو" Nicolac J.Arthur Rimbaud (1854- 1891) الرؤى التنظيرية النقدية لقصيدة النثر، وذلك بالبحث عن منهج للرؤيا ووسيلة لإثارتها والارتقاء بها إلى المجهول، ببحث عن لغة غير عادية للحظة غير عادية، والتي نادى بها في رسالته الشهيرة (الرائي) في 15 مارس 1871[4]، وهذا ما جعله يعيب على المواقف التحديثية عند "بودلير" أنها لم ترتق إلى

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 64، وهي كلمة اهداء إلى آرسين هوسيه الذي نشر في جريدة لايريس عام 1862 العشرين الأولى من قصائد جاسبار الليل، م ن، ص ص 64، 65.

[2] مقدمة ديوان أزهار الشر ، ترجمة خليل نوري، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص12. نقلا عن عبد العزيز موافى: قصيدة النثر من التأسيس إلى المرجعية، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004، ص99.

[3] سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 65.

[4] المرجع نفسه، ص 85.

مستوى الفرادة اللغوية المبتكرة والمتحررة كليا، فـ"رامبو" لا يدعوا للتحرر من الوزن والقافية فحسب، وإنما يرتقي إلى تجاوز الصياغات اللغوية التي تتوارثها الأجيال فـ "على الشاعر أن يترجم رؤياه بطريقة أكثر مباشرة دون الاكتراث بالتقاليد الأسلوبية"[1]، وذلك بأن يجد لغة عبر بذله "جهدا لغويا واعيا [...] عليه أن يرد الكلمات إلى سلطتها وقوتها الدالة، وأن يجد لغة تلخص كل شيء: العطور، الأصوات، الألوان"[2].

يتضح لنا جليا أفق "رامبو"، وهو إزاحة الستار عن مجموع القضايا التي شكلت المنطق الفكري والإيديولوجي للأجيال الحالية واللاحقة، خاصة فيما يتعلق بهدف الشاعر في الوصول و الكشف عن الحقيقة، و نشدان المجهول والمطلق، وعليه فيعد "رامبو" رائد الحداثة الشعرية في ضوء عالم جديد و لغه جديدة تماما.

وهكذا نلاحظ، أن ظهور كل من "لويس برتران"، و"بودلير"، و"رامبو" مهد لصياغة مفهوم جديد للشعر، بل لنقل أنهم غيروا خارطة الشعر إلى ما بعد القرن الواحد والعشرين، متمردون على الأشكال التعبيرية السائدة في سبيل السعي إلى إيجاد لغة جديدة، وإلى تحرير الكلمة من إرثها الثقيل، وإعادة استقلالها إليها، وإطلاق ما فيها من طاقات تفجيرية، حتى إذا ورثت عنهم كل ذلك، صاغت منه نظاما شاملا لشعر جديد، يتوخى بتغير الحياة.

وتستعرض "سوزان برنار" المحطات الكبرى من التاريخ الشعري لقصيدة النثر الفرنسية، التي تبدأ كما تذكر مع ظهور الروح الحديثة مع "التيارات التجديدية والتكعيبية"، التي تنظر إلى القصيدة على أنها أشبه بلوحة تكعيبية مختلفة الأبعاد، فيعمل الرسام على تفكيك عناصر الواقع، ليعيد جمعها في نظام جديد بخلق عضوية خاصة ضمن كيان عالم مستقل، منفصل" غريب مختلف تشعر فيه بالغربة كما لو كنا مسافرين على كوكب آخر

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر، ص 86.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

باستخدام المواد الاعتيادية جدا والحقائق اليومية وكلمات الأيام العادية والأشياء المبتذلة"[1]، ولهذا يرى أبرز ممثلي هذه الحركة "ريقردى" "أن الفن يجب أن يكون مرتبطا بالواقع ولكن عليه أن لا يطلب من الحياة غير عناصر الواقع التي هي ضرورية في خلق نتاج فني لنفسه دون أن يستنسخ شيئا ولا يقلد شيئا"[2]، وبهذه الصورة فالشعر إفساح لفضاء اللاوعي والمجهول الغامض.

وهكذا توحدت رغبة الرسامين والشعراء في العودة إلى الشيء المحسوس/الواقع، احتجاجا على عالم الانعكاسات والمظاهر المتحركة لدى الانطباعية الرمزية وانتهوا بتناقضات بعكس ما تتفرد به انتجاتهم المستقلة عن الحقيقة الخارجية في لوحاتهم/ قصائدهم البصرية، التي لا تثير شيئا آخر غير مؤلفيهم أنفسهم[3].

ثم تأتي الحقبة الثانية مع "الهجمة الفوضوية الكبرى للدادائيين [...] التي آلت في آن معا إلى تحطيم القيم الشكلية وإلى إعادة تقييم للوظيفة الميتافيزيقية للشعر"[4]، والتي هي عبارة حركة يسعى من خلالها المتمرد إلى التعبير عن اهتزاز عالمه الداخلي الرافض للواقع، كما يقول "ترستان تزار" (Tristan Tzara) أحد أقطاب هذا التوجه: "[...] إن الشرف والوطن وعلم الأخلاق والعائلة والفن والدين والحرية والإخاء وما إلى ذلك من المفهومات التي تستجيب لضرورات إنسانية، لم يبق منها غير هياكل تقليدية افرغت من محتواها الجوهري، وقد وضحنا في إحدى منشوراتنا جملة "رينيه ديكارت" René Descartes (1596- 1650) التي يقول فيها: "بل لا أريد معرفة أن هناك أناسا سبقوني

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر، ص196.

[2] المرجع نفسه، ص191.

[3] المرجع نفسه، ص 190.

[4] المرجع نفسه، ص173.

في العيش"، وقد كان معناها أننا نريد أن ننظر إلى العالم بعينين جديدتين، وأن نعيد النظر في منطلقاتهم والتحقق من دقته، وفي المفهومات التي فرضها علينا أجدادنا"[1].

وهي على المستوى الأدبي أعنف مظهر من مظاهر العدوان التي وجهت للأدب، لأن هدفها هو تمييز كل شيء، وكل بنية أدبية، بتشكيل قصائد نثرية غير مترابطة، فوضوية مباشرة إلى حد التفكك اللغوي في أبسط عناصره لتصبح اللغة بذلك منقادة في ظل الفوضى.

وبعد "الحركة الدادائية" تأتي "السوريالية" التي تدعو إلى ممارسة الشعر كمنهج للتواصل لا مع دهاليز الوجود المظلمة فحسب، بل أيضا مع خفايا الكون، فهي تشدد على طاقات اللغة الخفية التي تجسدها الكلمات، لذا فليست وسيله تواصل جامد بل تتوفر على حياتها الخاصة وخصائصها المضمرة، هذا وتلجأ هذه الحركة إلى الكتابة الآلية وأقصوصة الحلم للتفلت من طغيان الفكر العقلاني الجاهز، وقواعد اللغة المنطقية، حيث ينطلق "اندريه بريتون" (André Breton) (1896- 1966) من نظرية سيغموند فرويد (Sigmund Freud) (1856- 1939)، ليس بهدف خلق شكل شعري جديد، بل الحرص على تسجيل الايحاءات التي يحملها الحلم كتدفق لفظي يميل إلى الانتظام في قصيدة، بقدر ممكن من الأمانة، وبالإعتماد على الذاكرة لا الخيال الشعري، ولهذا السبب انتهج السرياليون التنويم المغناطيسي، ليتكلموا تكهناتهم النبوية[2].

ولعل هذا ما يفسر لنا حقيقة تأثر قصيدة النثر العربية بهذا النوع من التيار، وهذا ما جعل "أدونيس" يقول وبكل صراحة: "تأثرت بالحركة السوريالية كنظرة، والسريالية هي التي قادتني إلى الصوفية، تأثرت بها أولا ولكنني اكتشفت أنها موجودة وبشكل طبيعي في

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر، ص ص 204، 205.

[2] المرجع نفسه، ص ص 211، 212.

التصوف العربي، فعدت للتصوف"[1]، معنى هذا أن "السريالية" تقابل "الصوفية" في أدبنا العربي، وهذا هو الجامع بين قصيدة النثر العربية والفرنسية، وهو ما جعل "أدونيس" يعود إلى الصوفية بعد أن كان متأثرا بالسريالية، فكانت لعودته ردود أفعال قوية من قبل الشعراء والنقاد العرب الذين راحوا يبحثون عن الجذور العربية لقصيدة النثر بعد ما كان تفكيرهم موجها نحو الغرب، فوجدوا في التراث العربي أكثر من جواب ونموذج شعري يؤكد أن الوزن والقافية ليسا شرطا في كتابة الشعر، يقول "عبد العزيز المقالح": "نجد في التراث نفسه أكثر من جواب وأكثر من نموذج شعري يؤكد أن الشعر غير الوزن وغير القافية"[2]، ومثال ذلك كما يشير "المقالح" "تشيد الإنشاد" كأثر شعري تاريخي ظهر ضمن العهد القديم/التوراة، إلا أن الأستاذ "يوسف اليوسفي" الذي توقف عنده طويلا في كتابه (ما الشعر) يرى في بساطته وشفافيته ما يؤكد انتسابه إلى الأغاني الرعوية وقد سطا عليه اليهود، وكان قد سبقه بوقت طويل إلى الوعي بذلك الموروث الشعري "سيد قطب"، والذي رأى في (سفر الجمعة) من العهد القديم ذروة الكمال الفني الشعري، ورأى في (نشيد الإنشاد) ما هو أعلى في آفاق الفن من كل دعاء بالغزل على طريقة المعاني الذهنية...[3]

ويتابع "المقالح": "إن هناك موروثا عربيا إسلاميا أقرب عهدا وأرحب تجربة وإمكانية ليكون الأساس التاريخي لهذا الشكل المتجاوز من الشعر، إنه الموروث الصوفي النابع من اللغة القرآنية والإيقاع القرآني ومن تجربة روحية لها أبعادها الإنسانية العميقة وتأثيرها الواضح على حركة الجديد والأجد في شعرنا العربي المعاصر"،[4] وبالتالي شكلت حركة النثر الشعري لدى المتصوفة أحد أهم ملامح وجود قصيدة النثر في التراث العربي وإن غاب عنها المصطلح والقصدية.

---

[1] أدونيس: فاتحة لنهاية القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980، ص 267.

[2] عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، ص 96.

[3] المرجع نفسه، ص ص 97، 98.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

## رابعاً: قصيدة النثر في العالم العربي

كلما تطورت الحياة وتغيرت تتطور معها قاضياها ومشكلاتها، وهذا ما يؤدي إلى تبدل نظرة الناس إلى الأشياء، والشاعر فرد منهم، وما يميزه عنهم أنه يملي عليه حسه الفني، بالمسارعة في التعبير عن الظواهر والقضايا الإنسانية، التي يعاني منها مجتمعه والعالم كله، فيكون هناك تنوع في المضامين التي سيرافقها تغير في أشكال التعبير عنها، فكما يقول "يوسف الخال": "فحيثما يطرأ تغيير على الحياة التي نحياها فتتبدل نظرتنا إلى الأشياء، يسارع الشعر إلى التعبير عن ذلك بطرق خارجة عن السلفي والمألوف، فالمضامين والأشكال تمضي جنبا إلى جنب، لا في الشعر وحده، بل في مختلف حقول النشاط الإنساني"[1].

وإذا كانت فنون الأدب العربي بصفة عامة والشعر منها خاصة، قد خضعت للتطور التدريجي عبر التاريخ وفق مبررات وظروف أوجبت الانتقال من القديم إلى الجديد، بحثا عما يتناسب والقيم السائدة عبر العصور، فإن قصيدة النثر بوصفها شكلا من أشكال الحداثة الشعرية، قد ظهرت إلى الوجود بفعل عوامل كثيرة مهدت لولادتها على أرضية الثقافة العربية.

وعلى هذا الأساس، تعد قصيدة النثر شكلا من أشكال التعبير الشعري الجديد الذي ظهر في العالم العربي مع (مجلة شعر)، التي تأسست في لبنان سنة 1957[2]، يقول "أدونيس" في (بيان الحداثة): "لعلنا نعرف جميعا أن قصيدة النثر وهو مصطلح أطلقناه في مجلة شعر، وإنما هي كنوع أدبي شعري نتيجة لتطور تعبيري في الكتابة الأدبية الأمريكية الأوربية"[3]، مما يعني أن مصطلح قصيدة النثر لم يكن وليدة نزوع أصيل في صلب النظرية الأدبية العربية، بل كانت من قبيل التدجين المفاهيمي، والإستيراد الثقافي،

---

[1] يوسف الخال، الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت/ لبنان، ط1، 1978، ص17.

[2] أحمد بزون: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت/ لبنان، ط1، 1996، ص08.

[3] محمد لطفي اليوسفي: البيانات، دار سراس للنشر، تونس، (د. ط)، 1995، ص25.

ومن ثم استيلاد الإبداع داخل حواضن ثانوية، استناداً لمبدأ المثاقفة والتراسل الحضاري، وأول من كتب هذا النوع استنادا للمقاييس الفرنسية "أنسي الحاج"[1]، تبلور هذا النمط الإبداعي انطلاقا من وعي فني جديد دعا إلى التحرر من الثوابت التقليدية، باقتراح بدائل جديدة على مستوى اشتغال اللغة والإيقاع والصورة الشعرية لبناء شكل شعري جديد يستجيب ومتطلبات التحولات الثقافية، والسياسية، التي عرفها العالم العربي منذ الأربعينيات من القرن العشرين، والذي يتماشى وبشكل طبيعي مع حرية التغير المتسارعة التي هزت العالم.

والشعر في حقيقته توازن حداثي بين عناصر الحياة الأدبية والحياة الروحية، وقصيدة النثر هي وليدة حياة حضارية جديدة، وفكر إنساني تجاوب وبشكل طبيعي مع هذه الحياة، إنها وبلا شك إقرار بحالة الامتياز التي تصور لنا ذائقة الشعراء الجدد للأشكال المبتذلة التي تمنع التنفس العادي؛ هذه من العوامل الأساسية التي ساهمت في بلورة هذا النوع من الكتابة التي تمظهرت من خلاله قصيدة النثر، والتي يختصرها "أدونيس" فما يأتي:

1- انعتاق اللغة العربية وتحررها، فـ" اللّغة هنا ثُقلت من قيد العادة، ومن قيود استعمالها العاديّ"[2].

2- نمو الروح الحديثة التي ترفض القواعد الصارمة النهائية والتي تؤكد أن الشعر لا يكمن في أي شكل مفروض أو محدد تحديدا مسبقا، ومن هنا ظهرت فكرة التحرر من وحدة البيت والقافية ونظام التفعيلة الخليلي، وهو الأمر الذي ساهم تقريب حدود النثر إلى الشعر، فكما يقول "أدونيس": "وضع الخليل معياراً أساسيّاً واضحاً ومطلقاً شأن المعيار

---

[1] محمد علاء الدين عبد المولى: وهم الحداثة (مفهومات قصيدة النثر نموذجا)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، (د.ط)، 2006، ص324.

[2] أدونيس: النصّ القرآني وأفاق الكتابة، دار الأدب، بيروت، ط1، 1993، ص 68.

الديني، يقاس عليه الشعر، ويميّز به الشعر من اللاّشعر [...] وسيطرة هذه المعياريّة هي التي سمحت بالكلام على انحطاطٍ ونهوضٍ في الشّعر"[1].

3- ضعف الشعر التقليدي الموزون وانحطاطه.

4- ارتفاع مستوى النثر الشعري عندها، وهو من الناحية الشكلية، الدرجة الأخيرة في السلم الذي أوصل الشعراء إلى قصيدة النثر.

5- ترجمة الشعر الغربي، فالناس عندما يتقبلون هذه الترجمات يعدونها شعرا، واستندوا عليها "استناد اقتباسٍ ومحاكاة"[2]، رغم أنها بدون قافية ولا وزن يدللون على أن العناصر الشعرية من صور ووحدة انفعال قادرة على توليد الصدمة الشعرية دون الحاجة إلى القافية والوزن.

وعليه، فهذه أبرز العوامل التي تكاثفت وتضافرت لخلق شكل جديد في التعبير الشعري، والذي أطلق عليه اسم "قصيدة النثر"، ونستطيع القول إن هذه العوامل ساهمت في ظهور مولود جديد في الشعر العربي الحديث، قد تراوحت بين الإيجابية والسلبية، حيث إن منه ما شكل امتدادا للتجربة وساعد في تطويرها كنمو الروح الحديثة لدى الفرد في المجتمع العربي، وانعتاق اللغة العربية وتحريرها. وهناك في المقابل ما جاءت التجربة كرد فعل عليه كالترجمة والانفتاح على الآخر، مما جعل قصيدة النثر في موقف حرج مع النقد الذي كان حادا في الرد على هذا الشكل الشعري المختلف عن المألوف.

## 1- قصيدة النثر: استشكال المصطلح

يبدو أن مصطلح (قصيدة النثر) الذي ما هو إلا ترجمة لما أطلقت عليه "سوزان برنار" (Poème en Prose)، قلقا في ذاته، فهو يتراوح بين روح النظام وروح التمرد، بين الشكل واللاشكل، بين الهروب من الضوابط واحتوائها، وذلك لجمعه بين جنسين أدبيين

---

[1] أدونيس: النصّ القرآني وأفاق الكتابة، ص113.

[2] أدونيس: الشّعريَّة العربيَّة، دار الأدب، بيروت، ط2، 1989، ص84.

ظلا لقرون طويلة متجاورين دون أن تتماهى الحدود الفاصلة بينهما، فلكل منهما سمات لغوية، وتقنيات أسلوبية فارقة، كما أنه في الوقت الذي توحي فيه كلمة (قصيدة) بانتماء النص إلى الشعر تأتي كلمة (نثر) لتخرجه من تلك الدائرة، ومن هنا نرصد التشاكلات في المصطلح الذي لا يسلم من التناقضات بين القوة المنظمة التي تسعى إلى فعل البناء، وقوة فوضوية متمردة هدامة، تعمل على نفي كل الأشكال القائمة وتجاوزها. وهذا ما تشير إليه "سوزان برنار" في قولها: "مما لا شك فيه أنه يوجد في قصيدة النثر في آن واحد قوة فوضوية، ومدمرة تميل إلى رفض الأشكال الموجودة، وقوة منظمة، تميل إلى وحدة شاعرية"[1]؛ فمن يكتب قصيدة يرمي إلى خلق شكل لغوي منظم، ومن يكتب بالنثر يتمرد على التقاليد العروضية، وعلى تقاليد اللغة.

وفي هذا المجال، يقول "عبد الله شريق": "من العوامل التي ساعدت على عدم اعتراف كثير من القراء والكتاب بانتماء هذه التجربة الجديدة إلى فن الشعر مصطلح قصيدة النثر الذي شاع وراج بشكل واسع برغم ما يحمله من مفارقات وعدم صلاحيته للدلالة على طبيعة هذه التجربة وتنوع مساراتها"[2]، يتعجب شريق هنا من قضية اجتماع كل من قصيدة ونثر تحت مسمى واحد، فهو يرى في هذا المصطلح اقتباسا واضحا من بعض نماذج الشعر الغربي التي تخلت عن الوزن والقافية.

وبالتالي فقد أثارت المفارقة الواضحة بين طرفي المصطلح، القصيدة والنثر، ومازالت تثير كثيرا من الجدل، إذ كيف يكون النثر قصيدة مع ما للقصيدة في الشعر العربي من وجود متأصل طويل وشكل محدد ومعروف؟ فمفهوم القصيدة واضح عندما يطبق على الشعر، ولكنه يصبح كثير الغموض حينما نطبقه على النثر، أفليس المنثور هو نقيض

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر، ص142.

[2] عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003، ص14.

الشعري؟ وكيف للقصيدة أن تفرض على النثر نظاما عاما، وتجعل منه وحدة وكيانا فنيا؟ ما القصيدة؟ ولماذا القصيدة وليس الشعر؟ وما الفرق بين القصيدة والشعر؟

ورد في لسان العرب في باب (قصد) بصيغة فعيل للمبالغة ويستعمل معه قصيدة، لأن قصيدة اسم جنس، ويستخدم كصيغة جمع من قصيدة. و" القَصِيدُ من الشِّعْر: ما تمَّ شطر أَبياته، وفي التهذيب: شطرا بنيته، سمي بذلك لكماله وصحة وزنه... وقيل: سمي قصيداً لأَن قائله احتفل له فنقحه باللفظ الجيِّد والمعنى المختار، وأصله من القصيد وهو المخ السمين الذي يَتَقَصَّد أي يتكسر لِسِمَنِه... وقيل سمي الشِّعْرُ التامُّ قصيداً لأَن قائله جعله من باله فَقَصَدَ له قَصْداً ولم يَحْتَسِبه حَسْياً على ما خطرِ بباله وجرى على لسانه"[1].

وفي المعجم الوسيط: "قَصَدَ الطَرِيقُ- قَصْداً: استقام. والشاعرُ: أَنشأَ القَصائد...والقَصِيدُ، والقَصِيدَةُ: من الشعر العربي: سبعة أَبيات فأَكثر. ج قصائدُ. والعَظْمُ ذو المُخِّ. ومن الرِّماح: المتكسِّرُ"[2].

ويرى "عبد المجيد زراقط" أن الفرق بين الشعر والقصيدة ملحوظ في النقد العربي القديم، إذ إن مؤرخي الأدب "يعيدون تقصيد القصائد إلى المهلهل بن ربيعة و"مرئ القيس، فهو كما يقولون أول من قصد القصائد وجاوز بها العشرة أبيات وسار الشعراء الآخرون من بعده على الدرب نفسه"[3]، "وما دون ذلك فهو القطعة والمقطوعة، والأراجيز من ملحقات القصائد"[4]، وإلى جانب عدد الأبيات التي حددت كعنصر من عناصر الشعرية، يضيف جذر(قصد) معنى: الصنيع الإرادي وهو ما يميز الشعر عن القصيدة، بوصفه الشاعر والقصيدة معا، كما يقول "أدونيس": "إذا كنا نعني بالشعر الشعراء وقصائدهم"[5]،

---

[1] ابن منظور الإفريقي: لسان العرب، ج3، ص354.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص 738.

[3] عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص236.

[4] عبد الله الطيب: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج3، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1989، ص177.

[5] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص108.

فكان" العنصر الإرادي ينصب على الشعر فينقحه ويجوده، ويوجزه ويكثفه، ويدعه يقول ما لم يتعود قوله"[1] بهدف الوصول إلى الجودة الشعرية.

وهذا ما جعل "زراقط" يعلل سبب اختيار قصيدة من الشعر كأحد أقطاب مصطلح قصيدة النثر، مبررا رأيه بقول "أنسي الحاج" مميزا بين الشعر والقصيدة: "القصيدة لتصبح هكذا، يجب أن تقوم على عناصر الشعر لا لتكتفي بها، وإنما لتعيد النظر فيها، بحيث تزيد من اختصارها وتكريرها وشد حزمتها"[2]، وهو هدف قصيدة النثر التي يصفها "أدونيس" بأنها: "تأسيس نوع جديد من التعبير، بحيث تصبح القصيدة مثلا كتابة جديدة ليست وزنا بالضرورة وليست لا وزن بالضرورة، تصبح إيقاعا وزنيا نثريا، أو نثريا وزنيا، يمكن أن تمزج فيها الأنواع كلها"[3]، ويلخص "أدونيس" الملامح العامة لقصيدة النثر قائلا: "قصيدة النثر إذن شاملة، متمركزة، مجانية، كثيفة ذات إطار. هي عالم مغلق، مقفل على نفسه، كاف بنفسه، وهي في الوقت ذاته، كتلة مشعة بلا نهاية من الايحاءات قادرة أن تهز كياننا في أعماقه، إنها عالم من العلائق"[4].

ويوضح أكثر "صلاح فضل" ما سبق، والذي ينطلق من التأمل في الجذر اللغوي لكلمة قصيدة يفضي بنا كما يقول، إلى تبيين فكرتين متلازمتين، إحداهما هي القصد والتعمد، فالقصيدة كلام مقصود في ذاته، أي أنها اللغة عندما تصبح كلاما فنيا محددا، وليست وسيلة تواصلية تنتهي بمجرد انتهاء وظيفتها، وهذا القصد هو الذي يميز قصيدة النثر عن أشكال التعبير الأخرى كالشعر المنثور والنثر الشعري، حيث تفتقد مركزية

---

[1] عبد المجيد زراقط، الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، ص 236.

[2] أنسي الحاج: لن، المؤسسة الجامعية مجد، بيروت، ط2، 1982، ص105.

[3] أدونيس: فاتحة لنهايات القرن، ص246.

[4] أدونيس: في قصيدة النثر، ضمن نظرية الشعر، تحرير وتقديم محمد كامل خطيب، مجلة الشعر، القسم الأول (المقالات)، وزارة الثقافة، دمشق، 1996، ص ص 289، 290.

القصد الشعري. أما الفكرة الثانية فتتمثل في الاقتصاد، أي أن لغة القصيدة لابد لها أن تتميز بالقصد والتركيز و التكثيف [1].

وهكذا فلا يرى أي تناقض دلالي في المصطلح باعتبار أن الجذر اللغوي لكلمة قصيدة لا يتضمن الأوزان العروضية، فبإمكان النثر في بعض حالاته أن يكون مقصودا لذاته جماليا واقتصاديا، فتتخلق منه قصيدة بأسلوب جديد[2]، يجمع في صيغته الإضافية بين وهج الشعر وسيولة النثر، حيث تتقدم القصيدة خالعة ردائها التاريخي، الذي هو الإيقاع الخارجي أو التفعيلة، لتعيد رسم حدودها الشعرية، بصياغة لغة متحررة من النثر، مما يزيدها دلالة وفنية، تجيب على سؤال البحث عن إمكانية الجمع بين الشعر والنثر في المساحة النصية الشعرية.

## 2- البدائل المقترحة

اقترح الباحث المغربي "عبد الله شريق" مجموعة من المصطلحات البديلة لهذا الخطأ الشائع – قصيدة النثر – كما يفضل الكثير من النقاد وصفه، تستوعب خصوصية التجربة في الحقل العربي، لأن التجربة العربية متعددة الأصول والروافد، وهو ما جعلها تكسب استقلالية متميزة عن التجربة الأوروأمريكية (بودلير، رامبو، ويتمان)، رغم تأثرها بها في البداية، ولذلك "لا ينبغي أن نسقط عليها مفاهيم ومصطلحات وخصائص مستوردة من خارج منجزها النصي"[3]. وتجاوزا لهذا الاستشكال، حول تسمية حركة التجديد في الشعر العربي، نجده يفضل الاصطلاح عليها بـ: "الحساسية الشعرية"، أو "الشعرية الجديدة"، أو "الجيل الشعري الثمانيني".

---

[1] صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995، ص218.

[2] المرجع نفسه، ص ن.

[3] عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص14.

كما قدم "عبد الرحمان محمد القعود" في مقال له بعنوان (في الإبداع والتلقي)، مصطلحا بديلا هو "القصيدة الحرة"، لأنه يرى أنه "كيف يمكن الجمع متناقضين هما الشعر والنثر"[1].

ويستند "عبد العزيز المقالح" في طرحه لمصطلح بديل وهو "القصيدة الأجد" إلى اعتبارات عدة، منها إطلاق صفة النثرية على هذا الشكل الشعري الذي يقيم حالة من التضاد، فالنثر نثر والشعر شعر ولا يلتقيان[2].

وفي المسار نفسه، يقر "غالي شكري" أن تسمية قصيدة النثر تسمية خاطئة[3]، معتبرا أن إطلاق هذه التسمية في حركة التجديد الحديثة في الشعر العربي يدفع بنا إلى الوراء، إلى منطقة يحاصر فيها الفنان بمجموعة من القواعد الثابتة، في حين ما يميز الرؤيا الحديثة في الشعر يجعل ثمة فروق بين شاعر وآخر، بحيث لا يمكن الجمع بينهما على مائدة واحدة[4]، فصورة القصيدة محددة الملامح، تعكس تصورا خاضعا لأصول معرفية وفنية قديمة مستمدة من شعر الجاهليين.

ويضيف أن إحلال كلمة نثر محل كلمة شعر لا يعبر في حقيقة الأمر سوى عن رد الفعل لا عن الفعل، لأن قصيدة النثر نقيض لقصيدة النظم، وبهذا يتلقى دعاة هذه وتلك عند حدود مفهوم للشعر يتميز بأنه مفهوم كلاسيكي، وهذا هو المفهوم الشكلي للشعر[5]، فليس النثر في القصيدة هو الذي يمنحها قيمتها الفنية، كما أن النظم/الوزن ليس هو الذي

---

[1] عبد الرحمن محمد القعود: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل) ، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 2002، ص163.

[2] عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، ص71.

[3] شكري غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991، ص 56.

[4] المرجع نفسه، ص82.

[5] المرجع نفسه، ص ص 56 ، 88.

يكسب القصيدة التقليدية بعدها الفني التقليدي أيضا، ولذلك يقترح تسمية أخرى هي "التجاوز والتخطي"[1].

وهذا ما نلمسه أيضا عند "محمد عزام" الذي يفضل أن تسمى قصيدة النثر بـ"الشعر الحر"[2]، بينما يقترح "محمد ياسر شرف" تسمية "النثيرة"[3]، ولعله الموقف ذاته هو الذي دفع بـ"محمود درويش" إلى التصريح بضرورة البحث عن تسمية أخرى من طرف كتاب قصيدة النثر، يقول: "وعلى بعض كتاب قصيدة النثر الجيدين البحث عن تسمية أخرى"[4].

وفي إطار مجمل، تعددت المحاولات لإيجاد مصطلح بديل لمصطلح قصيدة النثر* الذي اعتبره كثيرون مصطلحا خاطئاً وقاصراً. ولكن الملاحظ أنهم محافظون عليه في مؤلفاتهم وذلك يعود كما يرى "عبد الكريم الناعم" لـ "شيوعه وتعذر استبداله"[5]، وسيظل اسمها الملتبس عالقا بها تعبيرا عن ذلك الالتباس[6]، مما يجعل من مصطلح قصيدة النثر أفضل معبر عن طبيعة هذه القصيدة وهويتها، فهي تقوم على وحدة الأضداد شعر، نثر، حرية، صرامة... وهو الأمر الذي جعل "عبد الرحمان محمد القعود" يتراجع عن رفضه للمصطلح.

---

[1] شكري غالي: شعرنا الحديث إلى أين؟، ص25.

[2] محمد العبد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1989، ص25.

[3] محمد فكري الجزار: لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، إتراك للطباعة والنشر، القاهرة، 2002، ص17.

[4] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002، ص77.

* يحاول عز الدين المناصرة في مؤلفه «إشكاليات قصيدة النثر، نص مفتوح عابر للأنواع» الإحاطة بمجوع المصطلحات المقترحة لتسمية قصيدة النثر والتي هي على كثرتها وتشعبها كما يلي: الشعر المنثور، النثر الفنيّ، الخاطرة الشعرية، الكتابة الخاطراتية، قِطَعٌ فنّية، النثر المركز، قصيدة النثر، الكتابة الحرّة، القصيدة الحرّة، شذرات شعرية، الكتابة خارج الوزن، القصيدة خارج التفعيلة، النصّ المفتوح، الشعر بالنثر، النثر بالشعر، الكتابة النثرية- شعراً، الكتابة الشعرية- نثراً، كتابة خُنثى، الجنس الثالث، النثيرة، غير العمودي والحرّ، القول الشعري، النثر الشعري، قصيدة الكتلة، الشعر الأجد. ينظر: المرجع نفسه، ص 06.

[5] المرجع نفسه، ص311.

[6] المرجع نفسه، ص ن.

والخطأ الشائع بتقدير "عز الدين المناصرة" خير من التعميمات الشمولية المتناقضة، يقول: "لهذا أرى أن مصطلح قصيدة النثر، أصبح أكثر شيوعا ووضوحا واستعمالا في النصف الثاني من القرن العشرين، بينما سيطر مصطلح الشعر المنثور ومصطلح النثر الشعري على النصف الأول من القرن العشرين للدلالة على قصيدة النثر في مرحلتها الأولى، دون أن يتطابقا تماما"[1].

### 3- قصيدة النثر وشرعية الانتماء:

إن لكل جنس أدبي بناءه الخاص، فللرواية بناؤها وللقصة بناؤها وللقصيدة بناؤها، وللمسرحية بناؤها، وغيرها من الفنون التي عبرت عن واقع حال الإنسان وفق تغير أشكال معيشته. وكل بناء يأخذ صفة من طبيعته الأجناسية المحددة، وهي جميعها تنقسم على مجموعتين متجاورتين دون أن تتماهى الحدود الفاصلة بينهما هما؛ مجموعة البناء الشعري، ومجموعة البناء النثري، ولكل منهما ميزاته وقوانينه، وأصوله التي تختلف باختلاف الجنس الأدبي الواحد.

وبظهور آفاق إنسانية جديدة انعكست بدورها على الأدب، بدأ التلاقح يأخذ مجراه بين ما هو شعري وما هو نثري، وتوال المبدعون بعد ذلك معتمدين على هذا النمط من البناء في تقديم نصوص جديدة في إطار الإستفادة من المنجز التشكيلي الموجود، ومن هنا ظهرت قصيدة النثر، وما يمكن أن نقوله هو: إلى أي حد استطاعت قصيدة النثر كنوع من الكتابة الجديدة المعاصرة كسر الحدود بين الأجناس الشعرية والنثرية؟ وكيف يمكن أن تتشكل هوية هذا النص في ظل هذا التداخل؟ وإذا كانت الأجناس الأدبية تتداخل فيما بينها في عملية الكتابة الفنية، فإنه لابد أن تهيمن في آخر المطاف صفات نوعية أسياسية على النص، فهل قصيدة النثر كنوع من الكتابة الجديدة تهيمن عليها صفات

---

[1] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص06.

شعرية أم مستويات النثر؟ وهل يمكن الاعتراف بها كنمط من أنماط التصنيفات الأساسية في الأدب العربي؟

تعارض وبشدة "نازك الملائكة" التي كسرت هيبة عمود الشعر بـ "الكوليرا"، القصيدة النثرية التي تعتبرها بدعة غريبة لا يمكن بحال من الأحوال تعريبها تحاشيا لخدش قدسية القصيدة العربية التي هي عنوان مكين للقومية العربية، من خلال اعتراضها على ديوان "محمد الماغوط" (حزن في ضوء القمر)، الذي تنظر إليه على أنه "كتاب نثر فيه تأملات وخواطر"[1]، على الرغم من أنه كتب على طريقة الشعر الحر، ولذلك نجدها تتعجب من كون دار (مجلة شعر) التي طبعت الكتاب قد أباحت لنفسها أن تذيل العنوان على الغلاف بكلمة شعر، معتبرة إياه مجرد نثر، فما يكتبه هؤلاء ليست قصائد تشبه القصائد التي نعرفها، إذ لا وزن ولا ايقاع ولا قافية، كتابتهم خالية من أي أثر للشعر، وليس فيها بيت ولا شطر، تقول: "شاعت في الجو الأدبي في لبنان بدعة غريبة في السنوات العشر الماضية، فأصبحت بعض المطابع تصدر كتبا تضم بين دفتيها نثرا طبيعيا مثل أي نثر آخر، غير أنها تكتب على أغلفتها كلمة "شعر". ويفتح القارئ تلك الكتب متوهما أنه سيجد فيها قصائد مثل القصائد، فيها الوزن والإيقاع والقافية، غير أنه لا يجد من ذلك من شيء[2].

فهي ترى أن قصيدة النثر عمل اغترابي خارج التاريخ وخارج الوطن وخارج التراث، لكن وكرد على هذه النقطة يرى "أدونيس" بأن وجود قصيدة النثر في الأدب الغربي لا يحول دون كتابة قصيدة نثر عربية أصيلة تنطلق من فهم التراث العربي الكتابي وثقافتنا الحاضرة، وهذا ما لم يفعله إلا قلة قليلة، لأن قصيدة النثر عند الغالبية لا تخرج عن إطار التجريب"[3]، والشعر كما يرى "إحسان عباس" لا يكون تجريبا لأنه وببساطة جزء من عالم

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط1، 1962، ص 214 .

[2] المرجع نفسه، ص213.

[3] أدونيس: مجلة "مواقف"، شتاء1980، ص138. نقلا عن: عبد المجيد زراقط: الحداثة في النقد الأدبي، ص243.

الفن. هذا الأخير الذي لا يعد بالنسبة إليه مختبرا تجري فيه التجارب، إذ لو جربنا كتابة تكون كمن يمتهن قيمة الشعر الذي هو بالنسبة إليه تجربة وليس تجريبا[1].

كما صرح "نزار قباني" قائلا: "إن تاريخنا الأدبي لم يعرف المسرح، ومع ذلك لم يقل أحد إن المسرح العربي الذي نشاهده هو مسرح طارئ وهجين [...] وليس له سابقة في تراثنا. والرسم والنحت اللذان اقترانا دائما في مخيلة العربية بالحرام والكفر.. لم يعودا اليوم كفرا... ولا حراما.. فلماذا نعتبر قصيدة النثر خارجة عن القانون، قد يكون ثمة اعتراض على تسميتها..ولكن ماذا تهم التسميات؟؟"[2]؛ فـ"نزار" مثل ما هو مبين في قوله مقتنع تماما بقصيدة النثر بغض النظر عن كونها بدعة غريبة أو شكل من أشكال الحداثة الغربية، متحججا في ذلك بضم المسرح والرسم والنحت إلى الفن العربي الذي لم يعرفهم من قبل.

وكذلك تؤكد "الملائكة" على رفعها لانتماء قصيدة النثر إلى الشعر، فهذا الأخير لا يكون إلا موزونا، وفي معرض دفاعها عن أحقية ما اصطلحت عليه بـ"الشعر الحر" وفي شرعية انتماءه للشعر، تقول: "وإنما سمينا شعرنا الجديد بالشعر الحر * لأننا نقصد كل كلمة في هذا الاصطلاح، فهو شعر لأنه موزون يخضع لعروض الخليل ويجري على ثمانية من أوزانه، وهو حر لأنه ينوع عدد تفعيلات الحشو في السطر... فعلى أي وجه

---

[1] جهاد فضل: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، 1984، ص172.

[2] المرجع نفسه، ص244.

* «الشعر الحرFree verse» هو "ذلك الشعرّ الذي لا يتقيد بالوزن والقافية وقد ابتدعه الشاعر الفرنسي لافونتين( La Fontaine) في القرن السابع عشر بنَظمِهِ حكايات الحيوان في أبيات ذات أطوال مختلفة وقواف مُتباينة، ولكن العصر الذهبي للشعر الحرّ في فرنسا هو منذ 1886 حين ازدهرت المدرسة الرمزية في الشعر التي اعتمدت على تجنيس الأصوات بدلاً من القافية، وعلى الإيقاع بدلاً من الوزن. ويُعتبر جوستاف كان (Gustave Kahn) أَوْضَح مُبَيِّن لمميِّزات هذا الشعر في المدرسة الرمزية الفرنسية". مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، ص213. لكن الأمر الذي لايمكن إغفاله هو أن آرتور رامبو قد سبق جوستاف كان إلى كتابة الشعر الحرّ الحديث الذي يختلف عن الشعر الحرّ الممارس عند لافونتين. وذلك في قصيدته «حركة» و «بحرية». ومباشرة بعد نشره لهما في «إشراقات»عام 1886 سارع جوستاف إلى الكتابة على هذا المنوال الذي ذيع صيته في فرنسا. ولهذا يعتبر من أبرز ناظمي الشعر الحرّ و أوضح مبين للمميزاته بعد لافونتين. ينظر: مقدمة كتاب: آرتو رامبو، الآثار الشعرية، ترجمة كاظم جهاد، ط1، منشورات الجمل كولونيا- بغداد/ آفاق النشر، القاهرة، مصر، ص ص106، 107.

تريد دعوة النثر أن تسمي النثر شعرا؟"[1]، إن قصيدة النثر تبعا لذلك، ليست سوى نثر طبيعي خال من الوزن والإيقاع اختاروا أن يسموه قصيدة[2].

في حين نجد أن "نزار قباني" يتبنى موقفا مخالفا، حيث نجده يقول: "الوزن والقافية ليسا شرطين حتميين في العمل الشعري..إنهما موقف اختياري [...] من يريد أن يتوقف عندهما فله ذلك [...] ومن لا يريد [...] يمكنه أن يواصل رحلته ولن يأخذه أحد إلى السجن. المهم أن يكون ثمة تعويض للفراغ الناشئ عن الغاء الوزن والقافية"[3]؛ معنى هذا أن الشاعر له الخيار في الطريقة التي يكتب بها الشعر، فله أن يتقيد بالوزن والقافية كما له أن يستغني عنهما، المهم أن يعوضهما بأشياء تميز قصيدة النثر عن الكتابة الثرية العادية.

ومن هنا فإن نقطة التقاطع/التزاوج بين الشعر والنثر في النص الواحد تتصف بالشعرية من ناحية التشاكل والإفادة الفنية وانفتاح النص، وكذلك تتصف بالخطورة على كل جنس على حدة وذلك من ناحية الإسهاب، وبالتالي فقدان الملامح الأصلية؛ فإما أن يتماهي الشعر في النثر فيكون النص نثرا، و يكثر الشعر على النثر فيكون النص شعرا، أو يتوسط كل منهما فيكون النص شعر نثر/نثر شعر، أو لاشعر لانثر/لا نثر لاشعر، فيكون نص وفقط!

وكذلك تعتمد قصيدة النثر على الفكرة الشعرية أكثر من اعتمادها على الصورة الشعرية التي تحيل إلى الشعر، لأنها من ميزات الشعر الأولى وخاصيته الأكثر حضورا في القصيدة، أما قصيدة الفكرة فتعتمد على السياق الدلالي والفني، وتستمد بريقها من هذا السياق، فتلتقي بالقصة في هذه النقطة، لتصبح قاسما مشتركا بين الخطاب الشعري والخطاب السردي، فيذوب جدار التجنيس لينخلق بذلك النص المفتوح أو الجامع، وهذا ما

---

[1] نازك الملائكة: قضايا الشعر العربي المعاصر، ص217.

[2] المرجع نفسه، ص152.

[3] جهاد فضل: قضايا الشعر الحديث، ص 246.

يختصره جدول "جان كوهين" في تصنيفه التجنيسي للشعر والنثر، والذي هو على النحو الآتي[1]:

| النمط/الجنس | صوتي | معنوي |
|---|---|---|
| قصيدة النثر | - | + |
| نثر منظوم | + | - |
| شعر كامل | + | + |
| نثر كامل | - | - |

وعلى ذلك اعتمد "عز الدين المناصرة" في نفيه لانتماء نصوص قصيدة النثر إلى الشعر أو إلى النثر الفني؛ فهي جنس ثالث مستقل بعد الشعر والسرد، أو كما يصطلح عليها بالنوع الخنثى، يقول في هذا الصدد: "هي جنس كتابي ثالث تنقصها الدلالة الصوتية وينقصها الإيقاع الشعري رغم اشتمالها على ايقاع نثري وصور شعرية ولغة شعرية"[2]. ومن ثم كانت قصيدة النثر في عرفه كتابة خنثى ونصا مفتوحا، وجنسا ثالثا إلى جانب الشعر والنثر[3]، علما أنه لا أحد ذكر أو أنث القصيدة عدا "عبد الله الغذامي"، الذي رأى في الشعر الحر ردا أنثويا على فحولة الكتابة والطغيان الذكوري.

وهناك من يعتبرها جنسا أدبيا ثالثا جديدا، لم تتبلور ملامحه ومميزاته، وهذا ما يقول به "عبد المعطي حجازي" الذي لا يتردد في نعتها بالشعر الناقص، انطلاقا من تمييزه بين القصيدة والكتابة الشعرية، التي تشير إلى استخدام خاص للغة حتى في النثر، أما القصيدة

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص12.

[2] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص79. في حوار له مع جريدة أخبار الأدب المصرية في 13-7-1997.

[3] المرجع نفسه، 78.

فهي تعني كلا شعريا بالتحديد، وبناءً على هذا المفهوم لا يعتبر من يستخدم هذا الجنس الثالث يكتب قصيدة وإنما كتابة شعرية، يقول: "فأنا لا أعتبر أن لدى أنسي الحاج مثلا قصيدة، لدينا ربما كتابة شعرية، وليس وحده في ذلك، هناك أعدادا كثيرة، ويمكننا أن نعد العشرات ممن يستخدمون اللغة استخداما شعريا في لبنان أو سوريا أو في مصر أو العراق أو المغرب، لكنهم لا يكتبون قصيدة"[1].

وفي سبيل فصل السجال حول شرعية انتماء هذا النوع الجديد من الكتابة الفنية، يعتمد الناقد "عبد الله شريق" على فكرتي؛ "التحول والمهيمنة" في نظرية الاجناس الأدبية، فالحكم على قصيدة النثر أنها تنتمي إلى النصوص الشعرية أو إلى الكتابة النثرية، ينبغي أن يستند إلى المهيمنة القارة في النصوص الجيدة، لأنه خلال تداخل العديد من الأنواع في عملية الكتابة تتكون صفات نوعية تهيمن على توجيه انتماء النص، وهذه الصفات في الشعر كما يحددها الباحث ثلاث، هي: التشكيل اللغوي، والتشكيل الإيقاعي، الشعرية. ومدى احتواء قصيدة النثر على هذه الخصائص يجعلها في خانة الشعر، وبقدر استغنائها عنها ترتع في دائرة النثر العادي[2].

### 4- التحول نحو الكتابة والتشكل الثقافي:

خلال هذا الجهد المبذول للتحرر من دوامة إشكالية ظهور النوع الجديد جراء الإحساس بتشوه الكتابة العربية، يلتفت "أدونيس" إلى حل قديم/جديد هو: الكتابة كرؤية ولغة جديدة متحررة من صمت الأشكال ومن كل تبعية لجنس معين من الأجناس الأدبية المتعارف عليها، لتكون حدا محايداً أو حد ـ الصفر، بمعنى كتابة في درج الصفر كما

---

[1] عز الدين المناصرة: إشكاليات قصيدة النثر، ص80.

[2] عبد الله شريق: في شعرية قصيدة النثر، ص ص15، 16.

يصطلح عليها "رولان بارت"، "تتموضع فيما بين هذه الصرخات وهذه الأحكام، دون أن تسهم في أي منهما [...] فتتولد كتابة في مكان لغة لا نهائية"[1].

كتب "أدونيس" في مجلة (مواقف) التي كان مديرها المسؤول ورئيس تحريرها، حيث عمل على إصدارها ابتداء من سنة 1969، "ما نحاول اليوم في (مواقف) يتجاوز ما بدأته (شعر) ويكمله في آن. فلم تعد المسألة أن نغير في الدرجة أي في الطريقة بل أصبحت المسألة هي أن نغير في النوع، أي في المعنى. لم تعد المسألة، اليوم، مسألة القصيدة، بل مسألة الكتابة كنت في (شعر)، أطمح إلى تأسيس قصيدة جديدة، لكنني في (مواقف) أطمح إلى تأسيس كتابة جديدة"[2]، هكذا يعلن "أدونيس" التحول من مصطلح "القصيدة" إلى مصطلح "الكتابة الجديدة"، أنه لابد للكتابة أن تتغير تغيرا نوعيا، ذلك لأن الحدود التي كانت تقسم الأنواع إلى أنواع، يجب أن تزول لكي يكون هناك نوع واحد هو الكتابة[3]، وذلك اعتمادا على ضرورة تجاوز معايير التمييز في نوعية المكتوب: هل هو قصة أم قصيدة، مسرحية أم رواية..؟ وإنما نلتمسه في درجة حضوره الإبداعي، يقول: "ولئن كانت الكتابة في الماضي، خريطة رسمت عليها حدود الأنواع وعينت رفوفها وأدراجها، وكان على كل من يدخل إليها، أن يقدم كالزائر أوراق اعتماده النوعية الخاصة، فإن هذه الخريطة اليوم بيضاء دون أدراج ولا رفوف، والداخل إليها هو، وحده، الغازي المخلخل الذي رمى علامة الزيارة ورفع علامة الغزو"[4].

وفي السياق نفسه يرادف "عبد العزيز المقالح" بين قصيدة النثر والكتابة الجديدة، إذ يرى أن (قصيدة النثر مفرد بصيغة الجمع) لأدونيس تؤرخ لبداية الكتابة الجديدة، معتبرا

---

[1] رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002، ص ص 101، 103.

[2] مجلة "مواقف"، عدد 15، حزيران1971، ص4، نقلا عن حورية الخمليشي: الشعر المنثور والتحديث الشعري، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010، ص166.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، ج4، دار الساقي، ط7، 1994، ص 264.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

هذه القصيدة "علامة بارزة على طريق تكوين النص الشعري الجديد"[1]، فهذه التجربة الشعرية الجديدة هي بداية للتحولات الإبداعية التي تلغي الحواجز بين الأشكال الأدبية، فتنعدم الفواصل بين القصيدة والقصة، بين المسرحية والفيلم، بين اللوحة والموسيقى، وهذا يعني أن ظهور قصيدة النثر ينطلق من مفهوم للتواصل يحرص على جمع السمات الفنية لمختلف الأجناس، ومن ثم فإنها تجمع بين النثر والحوار والقص والرمز، فمن أراد قراءتها على أنها شعر فهي كذلك، ومن أراد قراءتها على أنها نص استوعب في نظامه الأسلوبي التراكيب الفنية في إطار جديد فهي كذلك، و"من هنا يعارض الشاعر الجديد الثبات بالتحول، والمحدود باللامحدود، والشكل المنغلق الواحد المنتهي، بالشكل المنفتح الكثير اللانهائي، ويعلن أن الشعر تجاوز حدوده النوعية القديمة[32].

وإلى جانب مصطلح الكتابة الجديدة يكمن مفهوم مضمر للكتابة البديلة، فالشعر الحديث بديل ثوري للشعر الكلاسيكي، وعلى ذلك فإن القصيدة الحديثة أصبحت تعامل على أنها نموذج مكتمل للشعر الحديث، كما ينظر أيضا إلى قصيدة كلاسيكة على أنها نموذج مكتمل للشعر الكلاسيكي، غير أن المفارقة بين المصطلحين – الكتابة الجديدة والكتابة البديلة– "تكمن في أن الكتابة الجديدة هي في جوهرها تجربة في المزج بين الأجناس الأدبية في مستوياتها التعبيرية المختلفة. وبالتالي فإنها لايمكن أن تكون بديلا لنمط من الأداء الفني، مادام هذا النمط لم يكن قائما من قبل في الثقافة العربية الحديثة"[4]،

كما وقف "أدونيس" عند تطور الكتابة ومفهومها، وتوصل إلى أن الكتابة ملتصقة بفاعلها الكاتب، تتجه نحو معنيين، أحدهما قديم يشتغل بكل ما هو مدون ومصنف، على

---

[1] عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية، ص101.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، ص 103.

[3] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979، ص107.

[4] خلدون شمعة: المنهج والمصطلح (مداخل إلى أدب الحداثة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1979، ص15.

اعتبار أن الكاتب في العربية هو "المدون أو الناسخ *. وهذا هو المعنى نفسه الذي ساد في أوروبا قبل القرن السادس عشر. يعرف قاموس ليتريه (Littré) الكاتب في هذه الفترة بأنه الذي يمتهن الكتابة للآخر. أما المعنى الثاني للكاتب، أي المؤلف فنشأ في أوروبا بعد القرن السادس عشر. ونشأ في اللغة العربية في دمشق في القرن السابع. لكن الكتابة بقيت مهنة: تدوينا أونقلا أو تصنيفا"[2].

لأن الكتابة كما وردت في لسان العرب من جذر (كتب): "الكِتابُ: معروف، والجمع كُتُبٌ وكُتْبٌ. كَتَبَ الشيءَ يَكْتُبه كَتْباً وكِتاباً وكِتابةً، وكَتَّبَه: خَطَّه...والكِتابُ أَيضاً: الاسمُ، عن اللحياني. الأَزهري: الكِتابُ اسم لما كُتب مَجْمُوعاً؛ والكِتابُ مصدر؛ والكِتابةُ لِمَن تكونُ له صِناعةً، مثل الصِّياغةِ والخِياطةِ"[3].

يتضح من المعنى اللغوي أن مفهوم الكتابة عند القدماء العرب لم يتعد حدود الصناعة بالخط والنسخ، يحترفها كاتب معين بتشكيل "رسوم وأشكال حرفية تدلُّ على الكلمات المسموعة الدالة على ما في النفس؛ فهو من ثاني رتبة من الدلالة اللغوية. وصناعة شريفة إذ الكتابة من خواص الإنسان التي يتميز بها عن الحيوان. وهي أيضا تُطاع على ما في الضمائر، وتتأدَّى بها الأغراض إلى البلاد البعيدة، فتُقضى بها الحاجات"[4]

---

* يجب أن تتوفر فيه خصائص معينة، يوجزها أبو هلال العسكري في قوله: "ينبغي أن تعلم أن الكتابة الجيدة تحتاج إلى أدوات جمة وآلات كثيرة من معرفة العربية لتصحيح الألفاظ، وإصابة المعاني وإلى الحساب وعلم المساحة والمعرفة بالأزمنة والشهور والاهلة وغير ذلك مما ليس هاهنا موضع ذكره وشرحه لأنا إنما عملنا هذا الكتاب لمن استكمل هذه الآلات كلها وبقي عليه المعرفة بصنعة الكلام وهي أصعبها وأشدها". أبو هلال العسكري، كتاب الصناعتين، ص115. كما جعل ابن قتيبة من إلمام الكاتب بجل الآيات القرآنية والحديث النبوي الشريف والدواوين الشعرية لفحول الشعراء أهم المقومات التي تؤدي إلى الوصول إلى رتبة الكاتب ليعرف الكاتب "الصدر والمصدر، والحال والظرف، وشيئا من التعاريف والأبنية وانقلاب الياء عن الواو، والألف عن الياء، وأشباه ذلك". ابن قتيبة: أدب الكاتب، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت، ص13.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، ج4، ص 20.

[3] ابن منظور: لسان العرب، ج1، ص698.

[4] ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، ص 112.

أما الكتابة بالمعنى الإبداعي الحديث كما يوضح "أدونيس" "لم تنشأ إلا في القرن الثامن، وقد وصلت إلى درجة عالية من النضوج والتنوع مع المتصوفة من أمثال النفري، ومع التوحيدي"، أي تمظهرت في الكتابة الصوفية خاصة مع النفري كنموذج ثالث بعد القرآن الكريم النموذج الأول، لـ "نهاية الارتجال والبداهة [...] إنه بداية المعاناة، والمكابدة وإجالة الفكر، القرآن إبداع للعالم بالوحي وتأسيس له بالكتابة. فالكتابة وضع العالم واقعا وغيبا، صورة ومعنى، في نظام لغوي"[1]، أما النموذج الثاني والذي يتمثل في شعر أبي تمام وأبي نواس والمتنبي الذين وجدوا جوهرهم الإبداعي العميق في ذاتهم، لا خارج ذاتهم، وذلك هو طابع الحداثة في المرحلة الأولى[2].

هذه هي النماذج الثلاثة التي يقترحها "أدونيس" لتأسيس كتابة جديدة في الثقافة العربية القديمة، ليكون بذلك الكاتب "من له رؤيا خاصة للعالم، وطريقة خاصة في التعبير عن هذه الرؤيا"[3]، وبتعبير مختصر من له أسلوب خاص في الكتابة. ويضيف "أدونيس" إلى ما سبق محاولة لتحديد ملامح هذه الكتابة الجديدة، وملامح "علم جمال الكتابة" مقابل علم "جمال الخطابة/الشعر"، في بيان الكتابة ضمن مؤلفه (صدمة الحداثة)، الجزء الثالث من الثابت والمتحول، (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب).

ويوضح أكثر ما سبق في «صدمة الحداثة»، الجزء الرابع من الثابت والمتحول، ضمن عنوانين، أحدهما: من "الخطابة إلى الكتابة"، والثاني "بيان من أجل كتابة جديدة"؛ بأن نكتب "هو أن نخرج مما كتبناه من مسافة لحظة مضت، لكي ندخل في مسافة لحظة تأتي"، فالإبداع دخول في المجهول لا وقوف عند المعلوم، يقول عن المجهول: "إنه شيء

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، ج4، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص261.

[3] المرجع نفسه، ص20.

غريب عنا لكنه هو نحن في الوقت ذاته، في حين أن المعلوم شيء غريب عنا وهو ليس منا في الوقت ذاته"[1]، وقد حصر البيان ملامح الكتابة الجديدة في ما يأتي[2]:

أ- الإبداع دخول في المجهول لا في المعلوم؛ فتتكتب الكتابة في سياق وعي شعري، يصاحبها في طريق البحث عن سؤال المجهول المتواري في لاشعور الروح الكونية.

ب- إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية؛ فلا يعود ثمة نوع صاف، وإنما ينشأ النص المزيج الكلي.

ج- خلق الزمن الثقافي بدل الزمن الشعري؛ والذي يسمح للكتابة باختراق كل الأزمنة، ولذلك نجد كتابات عربية تتقاطع مع تجارب شعرية كتابية كونية، مما يمنح للقصيدة امتيازات حوارية شعرية.

د- التركيز على فعل الإنتاج لا على ما يتم إنجازه؛ لأن التدوين الفعلي للكتابة لا يغلق الطريق أمام إعادة الكتابة كفعل ورغبة في تطويق ما يظل بعيدا ومستعصيا ومجهولا تماما. وما تم انجازه يصبح أثرا دالا على الطريق المتجدد نحو مجهول الكتابة، ومنه:

هـ- الكتابة خلق وإبداع لا استعادة و اجترار.

و- الكتابة تساؤل لا جواب؛ تكونت عن سؤال حول أوضاع حياة ما في العالم، أسئلة لانهائية لغوية شعرية، تسقط هذه الأوضاع في خضم كتابة لا تقدم جوابا، الذي من شأنه إيقاف الفكر.

ومن هذا المنطلق تجسدت آلية التحول من حقبة القصيدة إلى حقبة الكتابة، التي مرت بسلسلة من التحولات في دينامية النص الداخلية انطلاقا من جدلية المحو والاكتشاف، ومن نفي المعلوم إلى المجهول، تتأسس ممارسة كتابية خارجة عن الشكل

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)ج4، ص263.

[2] أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، ج3، ص من 312، 315.

المنتهي المعلوم[1]، مواجهة للأشكال الأدبية وتقاليدها الموروثة، لأنها كما يصفها "رولان بارت" "متجذرة فيما وراء اللغة، وهي تتطور مثلما ينمو (الرُشَيم) ولا تسير خَطّياً فهي مظهر لجوهر وتهديد سحر. وهي نقيض الاتصال لأنها تزجر. إننا نجد في كل كتابة إذن، ازدواجية الموضوع الذي يكون لغةً وإكراها بآن واحد. ويوجد في عمق الكتابة "ظرف" غريب عن اللغة كما لو أنه اتجاه مقصدٍ يختلف عن اللغة سلفاً. وقد يكون هذا الاتجاه وَلَعاً لغوياً، كما في الكتابة الأدبية، أو يكون وعيداً بالعقوبة كما في الكتابات السياسية. فتكون مهمة الكتابة حينئذٍ، أن تجمع بجرة قلم واحدة، بين واقعية الأفعال ومثالية الغايات"[2]، ومن ثم يتجلى النص فعلا مغامرا يخترق كلية المتعاليات السائدة.

إذا تغيرت مفاهيم الكتابة وأصبحت لا تقتصر على القواعد النحوية والأشكال البلاغية والأجناسية، وإنما أصبحت وعاء الأسئلة المعرفية التي تؤرق المثقف المعاصر، ومن هذا المنظور تصبح الكتابة كما يصفها الباحث "حسين خمري" فعلا تصحيحياً (Acte correctionnel)[3] وذلك بعودتها إلى نصوص فنية في مختلف الأزمنة، فتعيد صياغتها في أنساق ثقافية جديدة وتفتحها على أشكال نظمية لامتناهية، وهي (أي الكتابة) في نفس الوقت فعل اختلافي (differentiel) والذي يتجلى في مخالفتها لتلك النصوص السائدة، فتقتل معانيها وتحولها إلى وثيقة تتعلق بقضية ما في عصر محدد، لأن المعنى كالاختلاف "يعني أن البنية التي حددتها العلامة تقليديا (المعنى المعجمي والسائد) يفرض اختلافاً وحضوراً وجديداً لامتلاك المعنى"[4].

وهكذا تمثل الكتابة بحد ذاتها تحولاً من تحولات الوعي العربي لمفهوم الإبداع الخارج عن القيود الكلاسيكية، التي لازمته طوال قرون عديدة، تقوم على ثوابت لا تسمح بالتغيير، أو التحول عنها. وهذه اللحظة الجوهرية بدأت مع تحرر القصيدة العربية من

---

[1] مشري بن خليفة: القصيدة الحديثة في النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006، ص233.

[2] رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ص28.

[3] حسين خمري: نظرية النص، ص312.

[4] J.Derrida : 'La différence' , inThéorie d'ensemble, éd., Seuil 1980, p.50.

الأطر الشكلية، حيث بدأ الشاعر كما الناقد يدرك بأن الوزن ليس هو الحد الفاصل الذي يميز الشعر عن اللاشعر، ومنه بدأت المحاولات الجادة لتجاوز النمطية السائدة لا في كتابة الشعر وحسب، ولكن في استخدامات اللغة نفسها، بِعدها أداة ووسيلة لكل العناصر المكونة للنص الأدبي لها القدرة على الاستجابة لأية فعالية جديدة، شعرية كانت أو نثرية، بحيث لا تنحصر هذه الاستجابة في وظيفة حياتية معينة، أو مقيدة، أو محدودة.

**5- التحول إلى الكتابة النثرية والحداثة:**

هل قصيدة النثر نموذج حداثوي في العالم العربي نشأ بفعل عامل الاحتكاك بالثقافة الأوروبية؟ وهل كان نتيجة تطور طبيعي للمجتمع أم نتيجة مفاهيم أدبية ذات أبعاد عالمية ينسج على منوالها في مختلف أنحاء العالم العربي؟

يعتبر "أدونيس" أن الذين يرون أن الكتابة بالنثر قمة الحداثة انطلاقا من تماثل هذه الكتابة مع الكتابة الشعرية الغربية، وتغايرها مع الكتابة الشعرية العربية، إنما يقعون في وهم من أوهام الحداثة، يدعوه بوهم التشكيل النثري. لأن أصحاب هذه النظرة لا يؤكدون على الشعر وماهيته، بقدر ما يؤكدون على ضرورة تغيير أداته في الشعر العربي القديم وهي (الوزن)، واستبدالها بأداة أخرى هي حديثة في نظرهم، وهي (النثر). فتبقى الحداثة بهذا المعنى بعيدة كل البعد عن حقيقتها[1]؛ أليس تحديد الشعر بالوزن هو تحديد سطحي قد يخالف الشعر في مفهومه؟

إن الوزن تحديد للنظم لا للشعر، فليس كل منظوم شعرا بالضرورة، وليس كل نثر خاليا بالضرورة من الشعر، وكما "أننا نعرف كتابة بالوزن لا شعر فيها، نعرف أيضا كتابة بالنثر لا شعر فيها، بل إن معظم النثر الذي يكتب اليوم على أنه شعر لا يكشف عن رؤية تقليدية وحساسية تقليدية وحسب، وإنما يكشف أيضا عن بنية تعبيرية تقليدية. وهو،

---

[1] أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، ص ص315، 316.

لذلك، ليس شعرا، ولا علاقة له بالحداثة. وهذا ما ينطبق أيضا على معظم الشعر الذي يكتب، اليوم، وزنا"[1].

وهو ما يعني أنه ليس باستطاعة أداتي الشعر والنثر أن تنوب إحداهما عن الأخرى لأن التمييز بينهما ليس خاضعا لمعيارية الوزن والقافية، ومهما تخلص الشعر منهما، وحفل النثر ببعض منها ستبقى هناك فروق أساسية بينهما، تتماهى في عظمة الكتابة، الكامنة في الكشف المعرفي الجديد والخلاق، وفي جمالية العالم الذي بنته، وفي العلاقات المعرفية والجمالية التي أقامتها بين اللغة والعالم، وبين الإنسان والعالم[2]، لا في حدود الشكل الشعري الذي هو كما يراه، خاصا لا عاما، شخصيا لا اجتماعيا، لأنه في حال "التصاق الشاعر بالجماعة يؤدي إلى ظاهرتين مترابطتين: تساهل الشاعر في اظهار خصوصيته، وتقعيد الشعر. الإنسان في الجماعة يكتب ويكبت ما يفرده، ويظهر ما يجمعه. الوعي ضمن الجماعة أفكار ثابتة واضحة، قواعد، عادات. وهذا كله يستلزم الثبات في أشكال التعبير عن هذا الوعي"[3].

كما يعبر القول بالشكل عن النقص، لأنه يضع صاحبه ضمن حدود ذات نهايات معلومة، ومن ثم وجب أن يكون الشكل بالنسبة للمبدع حالة خاصة من اللانهاية، وأن يكون تجددا لا ينتهي، وهذه اللانهاية هي قوام الإنسان والحياة والثقافة، يقول: "كن الحد والنهاية تكن قبرا. كن اللانهاية تكن نفسك، تكن الإنسان والحياة والكون"[4].

وقد صرح "أدونيس" أن مختصر معنى الحداثة في الكتابة الشعرية يتمثل في التوكيد المطلق على أولوية التعبير؛ أي على طريقة القول أكثر من الشيء المقول نفسه، لأن شعرية القصيدة وفنيتها في شكلها لا في وظيفتها، والذي يتضمن نتيجة مفادها، أنه

---

[1] أدونيس: فاتحة لنهاية القرن، ص 316.

[2] المرجع نفسه، ص131.

[3] أدونيس: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، 1978 ، ط2، ص211.

[4] المرجع نفسه، ص168.

ليست قيمة الشعر في مضمونه بحد ذاته، سواء كان واقعيا أو مثاليا تقدميا أو رجعيا، وإنما هي في كيفية التعبير عن هذا المضمون[1].

إن ما يريد أن يصل إليه "أدونيس" من خلال تأكيده على أولوية طريقة القول في النص الشعري الحديث، وعلى مدى أهميتها في فنية وشعرية الكتابة الجديدة، هو المعرفة الجيدة بكيفية استخدامها في الكتابة الشعرية، واتخاذها شكلا مناسبا لحمل التجربة الذاتية أو الجماعية الحديثة، لا الكتابة لأجل شكلها الجديد فقط، وإن كان اهتمام الشاعر بالشكل فقط فهذا معناه أنه ليس لديه شيئا يقوله، أو أنه لا يعي مدى قيمة أن يقول شيئاً خاصا ويعبر عنه بطريقة خاصة؛ "فالشكل والمضمون وحدة في كل أثر شعري حقيقي، وهي وحدة انصهار أصيل. ويأتي ضعف القصيدة من التفسخات والتشققات التي تستشيف في هذه الوحدة. هكذا يبدو أن القصيدة الجديدة قصيدة الحركة، مقابل القصيدة التقليدية التي هي قصيدة ثبات و مقاومة ومن هنا لا نهائية الخلق الشعري"[2].

ولما سئل عن مدى مبالغته في توكيده على الشكل الشعري الذي يسومه بالخاتم الذاتي للشاعر على المادة التي يعالجها، نجده يجيب قائلا: "أن تبدع هو أن تكون – أي هو أن تضع رؤيتك في شكل. فالإبداع فنيًّا، شكل. الشكل هو خاتم ذاتيتك على المادّة التي تعالجها. وغياب هذا الخاتم هو غياب للمادّة نفسها.

إن كتابة لا نرى عليها الخاتم الذاتي المتفرد لكاتبها، تعني أن هذا الكاتب ليس لديه شيء خاص للقول، وليست له طريقته الخاصة في قوله. تعني، بعبارة ثانية، أنه يجهل أدوات الإبداع، وأن ما يكتبه ليس إلا تجميعا لجمل وعبارات، وإلا مراكمة لها، بطريقة أو بالأخرى، اعتباطيا"[3]؛ أي أنّه لما كانت نية الشاعر الكتابة بالنثر تعتمد على فكرة أنّ

---

[1] أدونيس: زمن الشعر ، ص 71.

[2] المرجع نفسه، ص 15.

[3] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002، ص138.

الكتابة الشعرية النثرية شكل جديد، فهو لا يكتب، لأن الأهم من كل ذلك هو كيفية استخدام الشكل الشعري الجديد.

ولهذا فإن الأعمال الإبداعية العظيمة هي المتميزة بشكلها المختلف، دون الفصل بين الشكل والمعنى، والشكل لا يختلف إلا إذا كان ينقل معنى مختلفا، فلا شكل إذن إلا بالخروج عن المعنى المسبق[1]، هذا معناه أن الشاعر يستخدم لغة شعرية جديدة تحمل معاني وتجارب الحياة الراهنة، وما يجعل كتابته تنبض بالحيوية والواقعية والفنية.

وفي هذا السياق لاحظ "جوليان ألجيرداس غريماس" Algirdas- Julien Greimas (1917- 1992) أنه على مستوى العلاقات الشكلية المكونة للوحدات الشعرية، فإن مفهوم الكتابة لدى بارت يساعدنا على تصنيف الأجناس الأدبية والشعرية ذات الطابع الجماعي، وتمكننا من إعداد دراسة نوعية (Typologie) للأساليب[2].

وما يهمنا من هذا الفهم لـ"غريماس" هو اقتراب مفهوم "الكتابة" من مفهوم "الشكل" الذي يقول عنه: "إن الشكل ليس مهماً في حد ذاته ولنفسه باعتباره شكلاً، ولكنه مهم لأنه قيمة Valeur"[3]، تعبيرية وجمالية، وهذا يعني أن الكتابة حسب بارت تتموضع بين اللغة كدلالة والأسلوب كحقيقة شكلية. وبهذا المفهوم تتحدد وظيفة الكتابة كوظيفة بنيوية وتصير "الكتابة روح الشكل الأدبي"[4].

## 6- الكتابة الشعرية ومفهوم الخروج:

إن القول بخروج الشاعر العربي الحديث عن القوالب والموضوعات الشعرية القديمة، خروج عن النموذج الشعري القديم وخرق لمعياريته، وذلك من أجل مسايرة الوقت

---

[1] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص 25.

[2] A.J.Greimas: 'La linguistique structuale et la poétique', in Du sens, p.277.

[3] R.Barthes: Le degré zéro de l'écriture, éd., Seuil1972, p14-16.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

الراهن ومقتضياته، وهو ما يستدعي حتما كتابة بلغة وأسلوب جديدين يتناسبان مع ذلك الاكتناه، وهذا الذي لم يفهمه الكثير، معتقدين أنه انفصال عما هو قديم عربي أصيل.

يحاول "أدونيس" توضيح معنى الخروج الذي يعتبره هاما وضروريا في الكتابة الشعرية العربية، والذي لابد من حدوثه، يقول: "ينبعي، في كل حال، أن نحدد القصد من الخروج ومعناه إبداعيا، لاتكون الكتابة إلا خروجا: استخداما خاصا للغة، يؤدي إلى ابتكار أسلوب خاص في القول. والخروج إذن تموج خاص ومختلف داخل البحر العام والمشترك الذي هو اللغة"[1].

وعليه، فالخروج بهذا المعنى هو بمثابة نقطة انعطاف في مسار الكتابة الشعرية العربية التي لابد من حدوثها، لأن الشاعر في محاولته للخروج عن النموذج القديم، يكتب بلغة شعرية جديدة تنتمي إلى اللغة العربية الأصلية التي كتب بها الشعر العربي القديم، وما هي إلا تغيير أو تموج خاص كما وصفها الناقد، يختلف من شاعر إلى آخر، وقد يكون هذا التحول أو التغيير الحاصل للغة الشعرية امتدادا ومواصلة للغة الشعرية الأولى وليس قطعا لها، يقول: "اللغة ليست ملك الشاعر؛ ليست لغته إلا بقدر ما يغسلها من آثار غيره ويفرغها من ملك الذين امتلكوها في الماضي، وبما أن المبدع يتحدد بالرؤيا والاستباق، فإن اللغة التي يستخدمها لا تكون لغته بقدر ما يفرغها من ماضيها، ويشحنها بالمستقبل. اللغة دائما تخص زمانا ما؛ بنية اجتماعية ما. إنها دائما تجيء من الماضي، حين يأخذها الشاعر كما هي؛ كما تجيئه؛ لايكتب بل ينسخ"[2].

ولكي تتحقق الكتابة الجديدة، لابد أن تكون انطلاقة المبدع برجوعه إلى تراث الكتابة الفنية العربية، ومحاولة فهمه لها واستعابها، لأنه ما طرأ على كتابتنا الشعرية من تغير أو تحول هو مجرد استمرار لتلك البدايات الأولى وليس قطعا لها، ليكتب بعقلية

---

[1] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص133.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص78.

حديثة عن وعيه بما يحيط به، وقضايا حياته الراهنة، لكن أن يحاول تغيير أداة الكتابة بأداة أخرى بدافع هذا التغيير هو الحداثة، فهذا دليل على أنه مازال يكتب بعقلية قديمة لا حداثة فيها.

وانطلاقا مما سبق، يعلق "أدونيس" على الكتابة العربية السائدة، بأنها لا تتعدى كونها نتاجا، وذلك بسبب افتقادها التجارب الكبرى المستندة إلى رؤى فلسفية أو ميتافيزيقية كبرى، فهي بذلك ليست رؤية جديدة للوجود، ومن ثم كانت صفة النتاج أكثر انطباقا عليها من صفة الخلق[1]، كما يضيف إلى ذلك، أن هذه الكتابة تتميز بهوية الانتماء؛ الوزن/القافية من جهة، ووصفه وسيلة مرتبطة بقضية قومية من جهة أخرى، بدلا من هوية الكينونة، ومن ثم يصبح من الطبيعي أن ينظر إلى الشعر "بوصفه مقاربة معرفية وجمالية خاصة وقائمة في ذاتها بمعزل عن أية انتمائية"[2].

ومن ثم، يصنف الكلام الشعري السائد، بكونه يتميز بطابع المجاز التعبيري الزخرفي، المعتمد على الوصف الظاهري يفتقر إلى الماورائية، أما بيانية الإبداع الشعري يقوم على المجاز التوليدي، يتضمن بعدا أسطوريا ترميزيا، له القدرة على جعل اللسان يتجاوز نفسه، بكشفه عن الجوانب الأكثر خفاء في التجربة الإنسانية، وذلك بتشكيل رؤية جديدة ومتميزة للعالم، وفي هذا المستوى يكون الشعر خلقا، يكشف عن الأبعاد الغائبة في الكيان البشري[3].

وعليه، فالكتابة الجديدة مرحلة تتجاوز توفيقية الحداثة، لتصبح ارتماء في المجهول، وقبولا بمشروع تشكل ثقافي جديد، غير واضح المعالم، حيث لا يظهر النص إلا كممارسة للكتابة، فتختلط المستويات وتصبح التفاصيل قادرة على بناء عالم غير متكامل، نص

---

[1] أدونيس: موسيقى الحوت الأزرق، ص 23 ،24.

[2] المرجع نفسه، ص26.

[3] أدونيس: سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص ص26، 27.

مفتوح على التغير من داخله وخارجه، نص يمزج الكلمات بدلالاتها بحثا عن مؤشرات جديدة[1].

[1] عبد العزيز موافي: قصيدة النثر، ص 54.

# الفصل الثاني

# من شّعريّة الشّعر إلى شّعريّة السرد

إن الأسلوب الأدبي الذي ينتهجه المبدع في كتاباته يحمل بصماته الشخصية، فلاشك أن هذا النص الذي يكتبه يختلف عن كتابات غيره من المبدعين، ناهيك عن الخطاب العامي عند البشر العاديين، وهو في تقديمه لإبداعه لابد أن يعتمد أدوات خاصة به، فكما للرسام الألوان، وللموسيقي الإيقاع، فإن اللغة أداة الأديب، لأن النص الأدبي أولا وأخيرا نصاً لغويا يشغل إمكانات اللغة الواسعة في اكتساب خصوصيته، وهذه اللغة تعتمد في عملية الإبداع على وظيفة الخلق الدلالي، أو التوالد الدلالي الذي هو ابتكار لترابطات لغوية جديدة بين دوال متفرقة ليس بينها في الأصل قرابة، وإرغامها على قبول مدلولات تخييلية، وهذه اللحظة الحاسمة التي لا تتم إلاّ بتوظيف الاغراب اللّفظي، هدفها تحقيق الشعرية.

ولما كان هدفنا من الفصل أن ندقق مصطلح (الشّعرية)، ارتأينا أن نبحث في حدود المصطلح لغويًّا واصطلاحيًّا لأنّ الكلمة في شكلها العربي مغرية بالبحث فيها، ومقاربتها مقاربة مقارنية بمقابلها الأجنبي.

وأجدنا منقادين – من النّاحية المنهجيّة – إلى استحضار اتّجاهين في النظر الأدبي، وهما الدراسات العربية والغربية قديما وحديثا. ولعلّ ما يجمع بينهما ارتباطهما بالجانب الشعري في الأدب وبلغة الشعر بشكل خاص.

## أوّلاً: حدود مصطلح "الشّعريّة" ومعناه في التّصورات الأولى المؤسسة للشّعريّة

### 1- لغة:

دلالة الشّعريّة في سياقها اللغوي المعجمي مشتقة من الفعل الثلاثي (شَعَرَ)، فقد ورد في لسان العرب: "شَعَرَ به وشَعُرَ يَشْعُر شِعْراً... وأَشْعَرَهُ الأَمْرَ وأَشْعَرَه به: أَعلمه إياه. وفي التنزيل: ومَا يُشْعِرُكُمْ أنها إذا جاءت لا يؤمنون؛ أي وما يدريكم... وشَعَرَ بِهِ: عَقَلَه. وحكَى اللَحياني: أَشْعَرْتُ بفلان اطَّلَعْتُ عليه، وأَشْعَرْتُ به: أَطْلَعْتُ عليه، وشَعَرَ لكذا إذا فَطِنَ له، وشَعَر إذا ملك عبيدا.

وتقول للرجل: اسْتَشْعِرْ خَشْيَة الله أي اجعله شِعَارَ قلبك. واستَشْعَرَ فُلانٌ الخوف إذا اضمره..."[1].

كما ورد في القاموس المحيط في مادة (شَعَرَ) به: "شَعَرَ به، كَنَصَرَ وَكَرُمَ، شِعْراً...: عَلِمَ به، وفَطِنَ له، وَعَقَلَهُ. ولَيْتَ شِعْرِي فلانًا، و- له، و- عنه ما صَنَعَ، أي: لَيْتَني شَعَرْتُ. وأَشْعَره الأَمْرَ، و- به: أَعْلَمَه. والشِّعْرُ: غَلَبَ على مَنْطُوم القَولَ، لِشرَفِهِ بالوزنِ والقافِيةِ"[2].

من هذه المادة المعجمية نستنبط الدّلالات التّالية:

- العلم والدراية بما يقع من الأمور.
- الفطنة والذكاء.
- الإخفاء والدراية بالشيء بواسطة الحدس/الإحساس.
- قول الشعر.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج4، ص409.

[2] الفيروز آباديّ: القاموس المحيط، ص416.

والملاحظ أن هذه الدلالات تدور كلها حول جنس (الشعر)، الذي يحمل خاصية سحرية، تتفجر في تعاقب بين العلم والدراية بما يقع من الأمور، وإخفاء ما يستلزم إضماره، فالكتابة الإبداعية هوس داخلي، يصيب الأنا المبدعة لحظة التفكير في انجاز ملفوظ خيالي يغير الواقع الإنساني ويحوله إلى حلم.

إذن، فمصطلح (الشّعريّة) لم يستعمل بالمفهوم المشهور في المعجمية العربية.

**2- اصطلاحا:**

إذا كان العرب لم يُمارسوا الشّعريّة من حيثُ هي نظرية عامة للأعمال الأدبية، تتكفل "باكتشاف الملكة الفردية، التي تضع فردية الحدث الأدبي: أي الأدبية"[1]، فإنّهم عمدوا إلى الإشارة إليها، والتي ترددت عندهم ألفاظ "من قبيل شاعريَّة، شعر شاعر، والقول الشعريّ، والقول غير الشعريّ، والأقاويل الشّعريّة، ثمَّ ولجَ المصطلح في الدراسات الحديثة كعلم موضوعه الشعر، أو علم الأدب"[2]، فلا نجد مصطلح الشّعرية بهذه الصياغة الحديثة في بدايات التراث النقدي عند العرب، ولكن القضايا التي يثيرها المصطلح الحديث موجودة في التراث، وإن اختلفت طريقة تناوله. فما مظاهر هذه الممارسات الشّعرية المُبكرة في التراث العربي؟

**ثانياً: الممارسة الشّعريّة في النّقد العربي القديم:**

تناول نقدنا القديم قضية الشّعريّة وقدم مفاهيمه المتميزة التي تكشف عن تصوره الخاص للشّعريّة العربية، وأفاد في تكوين هذه المفاهيم من تحليله البلاغي للنصوص الشّعرية، ولذلك سنحاول أن نتوقف عند أهم المحطات الأولى التي مرت عليها التصورات الشّعرية في فضاء الإبداع العربي.

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة، ص127.

[2] مولاي علي بوحاتم: مصطلحات النقد العربي السيمياوي (الإشكالية والأصول والامتداد، اتحاد الكتاب العرب)، دمشق، 2005، ص64.

## 1- بين الشِّعريّة الشفوية والشِّعريّة الكتابية:

يبدو أن البحث في جدوز الشِّعرية العربية أوغل قدما، لأنه كما يرى النقاد أن مفهوم العرب للشعرية ينطلق من فهمهم للشعر، فالشاعر لا ينطق بكلامه في لغة عادية، وإنما ينطقه مشحون بأصوات انفعالية مسموعة على شكل حلقات لغوية موزونة، فالنفس البدويّة كما يعرفها مالك بن نبيّ "طروب في جوهرها، وجميع مطامحها وانفعالاتها واندفاعاتها إنما تتجلى في تعبير موسيقي موزون، وهو بيت الشعر الذي يكون مقاسه خطوة الجمل السريعة أو الطويلة [...] هذه اللغة الرخيمة التي تردد خلالها صهيل الخيل، ودوت في جوانبها قعقعة السيوف الهندية، قد كانت تقصف هنا وهناك صيحات الحرب يطلقها الفتيان في كل مكان..."[1].

وهذا يعني أن المواضيع التي تناولها الشاعر الجاهلي لم تكن تخرج عن تحقيق حاجات حياته الداخلية أو الخارجية والتي تنقل عن طريق الإنشاد، فكان "الصوت في الشِّعر بمثابة النَّسَم الحيّ وكان موسيقى جسديّة، كان الكلام وشيئاً آخر يتجاوز الكلام. فهو ينقل الكلامَ وما يعجز عن نقله الكلام وبخاصّةٍ المكتوب"[2]، فما كانت اللغة مجرد أصوات تعبر عن أغرض وإنما كان ينظر إليها كزخرف فني.

والطريف أن الأسواق التجارية التي تفد إليها القبائل من كل فج، كانت مطرح لهذا الإنشاد، فتعقد فيها المجالس الأدبية التي يذكرون فيها الشعر، ومن أشهر الأسواق سوق

---

[1] مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ترجمة عبد الصابور شاهين، تقديم محمد عبد الله داراز ومحمود محمد شاكر، دار الفكر، دمشق/ سوريا، ط4، 2000، ص ص 189، 190.

[2] أدونيس: الشِّعريَّة العربيَّة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989، ص05.

عكاظ التجاري التي يلتقي فيها الشعراء في كل عام، وكانت تضرب للنابغة الذبياني "فيها قبة حمراء من جلد فتأتيه الشعراء فتعرض عليه أشعارها"[1].

وهو يعكس عمق إيمان العربي بقيمة النشيد الذي يَهبُ للنص الشعري الخلود، وبذلك يكون سلاحا ناجحا قادرا على إغراء المتلقي وإثارة اعجابه وانبهاره، لأن تقنية المشافهة من أهم تقنيات الإغراء النفسي، وتكمن أهميتها في القدرة على الاستدعاء المباشر لملكات المتلقي إلى عالم النص الشعري، إذ فيه تجد النفس مجالا رحبا لاستخلاص المعاني بعيدا عن إكراهات الصياغة الكتابية، ولهذا "فكان البيان العربي يدافع باستمرار عن الشفاهية ضد النزعة الكتابية التي تقوم على الاعتراف بالمسافة بين المتكلم والمخاطب، وملاحظة الموضوع أكثر من ملاحظة التأثير، أو ملاحظة الوفاق أكثر من ملاحظة التنازع والمماراة"[2].

وعلى هذا الأساس كان الشاعر يقف على قصائده بالتنقيح ولا يدع شيئا للصدفة التلقائية إنما هو يُقوم كتابته ليطمئن على الأحكام النقدية التي يسيطر عليها المتلقي، والتي كانت عبارة عن ملاحظات على الشعر والشعراء قوامها الذوق الطبيعي الساذج، حيث "كان النقد يتناول اللفظ والمعنى الجزئي المفرد، ويعتمد على الانفعال والتأثر دون أن تكون هناك قواعد مدونة يرجع إليها النقاد في شرح أو تعليل"[3]. هذه صورة الشعرية الشفهية في الجزيرة العربية قبل البعثة النبويّة بقرون، وحتى البدايات الأولى لنزول الوحي الذي قدم للحياة رؤية جديدة.

---

[1] طه أحمد إبراهيم: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، (د.ن)، (د.ت)، (د.س)، ص18.

[2] مصطفى ناصف: محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، الكويت، 1997، ص42.

[3] أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، ط10، 1994، ص109.

فإذا كان القرآن الكريم ينتمي إلى مجموعة من المعايير التي تدعم موقفه ضمن الفضاء الثقافي العربي، بقوله الله تعالى: ﴿نَزَلَ بِهِ ٱلرُّوحُ ٱلْأَمِينُ ﴿١٩٣﴾ عَلَىٰ قَلْبِكَ لِتَكُونَ مِنَ ٱلْمُنذِرِينَ ﴿١٩٤﴾ بِلِسَانٍ عَرَبِيٍّ مُّبِينٍ ﴿١٩٥﴾﴾[1]، فهذا يعني أنه يعلن انتسابه إلى النموذج الثقافي العربي وفي نفس الوقت يتمرّد على المعايير المهيمنة بتخطيه للأجناس القولية السائدة التي برعوا فيها وأتقنوها غاية الإتقان، والشعر الجاهلي منها بصفة خاصة فهو ديوان العرب المعبود لاشتماله على أخبارهم وسائر أحوالهم، والدليل على ذلك قصائد المعلقات التي علقت على جدران الكعبة إلى جانب الآلهة التي كانوا يعبدونها، وهو ما يعني أن عبادتهم كانت مشتركة بين الأصنام والبلاغة والبيان، حتى أنهم كانوا يسجدون لآيات الشعر كما يقول "محمود محمد شاكر": "سجدة خاشعة لم يسجدوا مثلها لأوثانهم قط. فقد كانوا عبَدة البيان قبل أن يكونوا عبدة الأوثان او قد سمعنا بمن استخف منهم بأوثانهم، ولم نسمع قط بأحد منهم استخف ببيانهم"[2].

فنزل القرآن كمعجزة لغوية بيانية بما هو أجود من آلهتهم اللغوية، بآيات متحديات متفرقة بين مستويات المتمرسين بأساليب القول والتشكيل اللغوي، فتحداهم على جميع القرآن ثم تحدي جزئي وغير مقيد، بمعنى إيتوا بعشر سور مفتريات في أسلوبها ونظمها في أي موضوع من مواضيع القرآن، ثم جاء التحدي جزئيا أيضا ولكن بسورة من القرآن وليس بعشر سور أو بالقرآن كله، بدليل قوله تعالى:

1- ﴿أَمْ يَقُولُونَ تَقَوَّلَهُۥ ۚ بَل لَّا يُؤْمِنُونَ ﴿٣٣﴾ فَلْيَأْتُوا۟ بِحَدِيثٍ مِّثْلِهِۦٓ إِن كَانُوا۟ صَٰدِقِينَ﴾[3]

---

[1] سورة الشعراء: الأية 193، 195.

[2] مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ص48.

[3] سورة الطور: الآية 33، 34.

2- ﴿قُلْ فَأْتُوا بِكِتَابٍ مِّنْ عِندِ اللَّهِ هُوَ أَهْدَىٰ مِنْهُمَا أَتَّبِعْهُ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾[1]

3- ﴿قُل لَّئِنِ اجْتَمَعَتِ الْإِنسُ وَالْجِنُّ عَلَىٰ أَن يَأْتُوا بِمِثْلِ هَٰذَا الْقُرْآنِ لَا يَأْتُونَ بِمِثْلِهِ وَلَوْ كَانَ بَعْضُهُمْ لِبَعْضٍ ظَهِيرًا ﴾[2]

4- ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ ۖ قُلْ فَأْتُوا بِعَشْرِ سُوَرٍ مِّثْلِهِ مُفْتَرَيَاتٍ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾[3]

5- ﴿أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ ۖ قُلْ فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّثْلِهِ وَادْعُوا مَنِ اسْتَطَعْتُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾[4]

6- ﴿وَإِن كُنتُمْ فِي رَيْبٍ مِّمَّا نَزَّلْنَا عَلَىٰ عَبْدِنَا فَأْتُوا بِسُورَةٍ مِّن مِّثْلِهِ وَادْعُوا شُهَدَاءَكُم مِّن دُونِ اللَّهِ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾[5]

إنّ هذه التحديات التي يطرحها القرآن، ينزع من خلالها إلى أن يكون ممارسة ثقافية قوضت أركان الشعر وزحزحته عن مكانته المرموقة التي كان يحتلها ضمن المنظومة السائدة باعتراف مجموع المتلقي للنص القرآني بأنه شعر، فيجيب سبحانه وتعالى: ﴿وَمَا عَلَّمْنَاهُ الشِّعْرَ وَمَا يَنبَغِي لَهُ ۚ إِنْ هُوَ إِلَّا ذِكْرٌ وَقُرْآنٌ مُّبِينٌ ﴾[6]؛ أي لم يأت بشعر، وبين

---

[1] سورة القصص: الآية: 49.

[2] سورة الإسراء: الآية: 88.

[3] سورة هود: الآية: 13.

[4] سورة يونس: الآية: 48.

[5] سورة البقرة: الآية: 23.

[6] سورة يس: الآية: 69.

معنى ذلك في قوله: ﴿وَٱلشُّعَرَآءُ يَتَّبِعُهُمُ ٱلْغَاوُۥنَ ﴿٢٢٤﴾ أَلَمْ تَرَ أَنَّهُمْ فِى كُلِّ وَادٍ يَهِيمُونَ ﴿٢٢٥﴾﴾[1]، كما أن الشعر "نص يحقق مصالح القبيلة في مهاجاة أعدائها ونصرة حلفائها أو في مدح رجالها وزعمائها، والقرآن نص يستهدف إعادة بناء الواقع وتغييره إلى الأفضل. ومن هنا كان التشديد على أن محمداً ليس بشاعراً [...] وعلى أن القرآن ليس بشعر"[2]، كما أن وظيفة الشاعر في القبيلة "وظيفة مغايرة للوظيفة التي نسبها النصّ لمحمد، الشاعر معبر عن القبيلة ومحمد مبلغ لرسالة"[3]، ثم وصفوه بالسّحر في قوله تعالى: ﴿فَقَالَ ٱلَّذِينَ كَفَرُوا۟ مِنْهُمْ إِنْ هَٰذَآ إِلَّا سِحْرٌ مُّبِينٌ﴾[4].

وهكذا منحت صفة الشعرية للقرآن، وإن في وصفه بالسحر وكأنه تعليل لسّر الفتنة الفنية التي يحدثها القول القرآني في المتلقي، يقول ابن منظور في حدّ السّحر: "والسِّحْرُ: البيانُ في الفطْنَة، كما جاء في الحديث: إنّ قيساً بن عصام المنقري والزِّبرقانُ بن بدر وعمرو بن الأعثم قدموا على النّبيّ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ ، فسأل النّبيّ، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ ، عَمْراً عن الزِّبرقانُ فأثنى عليه خيراً. فلم يرض الزِّبرقانُ بذلك وقال: والله يا رسول الله إنّه ليعلم أنّني أفضل مما قال ولكنّه حسد مكاني منك فأثنى عليه عَمْرو شرّاً ثمّ قال: والله ما كذبت عليه في الأولى ولا في الآخرة ولكنه أَرضاني فقلتُ بالرِّضا ثم أَسْخَطَنِي فقلتُ بالسَّخَطِ، فقال رسول الله، صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ: "إنّ من البيان لَسِحْراً" [...] وقال

---

[1] سورة الشعراء: الآية: 224، 225.

[2] نصر حامد أبو زيد: مَفهوم النّصّ (دراسَة في عُلوم القرآن)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط6، 2005، ص140.

[3] عبد الغني بارة: الأساس اللغوي في فهم القرآن لدى علماء الأصول، المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية، بيروت/ لبنان، ص 194. نقلا عن موقع: WWW.alarabiahconference.org

[4] سورة المائدة: الآية: 110.

ابن الأثير: يعني إنّ من البيان لسحراً أي منه ما يَصْرِف قلوبَ السامعين وإن كان غير حق"[1].

لقد اهتمت "منية حيّوني الشريف" في العلاقة بين فتنة البيان ودلالة السحر الحلال في نماذج من الموروث الأدبيّ والنقدي[2]، والتي اعتمدت في طرحها على الدراسة التي قام بها "مبروك المنّاعي"، والتي كان محورها "البحث في العلاقة بين العملية الشّعرية والممارسة السّحرّة"[3].

وتتضح طبيعة العلاقة بين فتنة القرّاء بالبيان ودرجة استجابتهم له، ودلالة السّحر الحلال بأقوال أوردتهم الباحثة عن (الجاحظ وابن رشيق والرّماني)، تخص الموروث الأدبي والنقدي العربي، وتبرز أشكال التلقي في تلك المرحلة. ولما كانت هذه الشواهد التي جسمت رؤية النقاد العرب لمفهوم البيان وفيرة، عُدَّ الاقتصارُ على مثال منها أمراً كافيا، وهو قول الجاحظ: إنّ "مَدَارَ الأمرِ والغايةَ التي إليها يجرِي القارئ والسّامع، إنَّما هو الفَهْمُ والإفهام؛ فبأيّ شيءٍ بلغْت الإفهامَ وأوضَحْتَ عن المعنى، فذلك هو البيانُ"[4].

يُظهر هذا الشاهد حدّ البيان في القدرة على تغيير فهم حقيقة الأشياء، والذي يقترن بدلالة السحر، فيقول "ابن منظور" في شرح البيان: "البَيَانُ: الفصاحة واللَّسَن، وكلامٌ بَيِّن من الرجال[...] روى ابنُ عباس عن النبي، صلى الله عليه وسلم، أَنّه قال: إنّ من البيان لسِحْراً وإنّ من الشِّعر لحِكَماً، قال: البَيان إظهار المقصود بأَبلغ لفظٍ [...]، وقيل: معناه

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج4 ، ص348.

[2] دروب السّيمياء: كتاب جماعي، إشراف: محمد بن عياد، المطبعة الرسمية للبلاد التونسية، ط1، 2008، ص107، 147.

[3] ضمن مقاله "في صلة الشّعر بالسّحر". مجلة فصول، المجلد العشر، العددان الأوّل والثّاني، يوليو- أغسطس، 1991، ص ص 24، 36.

[4] الجاحظ أبو عثمان: البيان والتّبيين، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط7، 1998، ص76.

إن الرجُلَ يكونُ عليه الحقُّ، وهو أَقْوَمُ بحُجَّتِه من خَصْمِه، فيَقْلِبُ الشيء في عين الإنسان وليس بِقَلْبِ الأَعْيانِ"[1].

وهكذا تتواشج دلالة البيان والسّحر في القدرة على التمويه والتخييل والخدعة، يقول "مبروك المنّاعي": "يلتقي بالسّحر مفهوميًّا – في التصور العربيّ القديم– في التّمويه والتّخييل والخّدعة[...] ويلتقي الشعر بالسحر فيما يحدثه كلاهما في متلقّيه من البهتِ النّاجم عن انخداع العقل بالتّخييل"[2]، هذا يعني أن نعت القرآن بالسّحر لما فيه من تمويه وخداع (تهمة) واجهه بها المتلقي العربي النص الجديد، وذلك حفاظا على مقومات هوية الحضارة العربية القديمة بما فيها الدينية والأدبية، لكن المتبصر في القرآن من زاوية المتعة الجمالية التي يحدثها القول البليغ في نفسية المتلقي، ومن زاوية التغيير الإيجابي لفهم حقيقة الأشياء وتبيان الحق من الباطل، يتيح لنا القول بأن القرآن الكريم "سحر"، تعبيرا عن هذا الجنس القريب من لغة العرب، الغريب في الآن نفسه، الذي سحر الناس ببيانه وأثر فيهم أسلوبه، فهو "ضرب من البيان الذين – عرب الجاهلية – أنه خارج من جنس البشر"[3].

فهو معجزة محمد – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – التي غلبت سحر البيان البشري في زمانه، وتحدت براعة المهرة مهنم، ليؤمن العرب أن القرآن بيان ليس قول البشر، كما أن حيرتهم في وصف القرآن بالشعر أو السحر، أو الكهانة، إقرار فيما بينهم وبين أنفسهم بأنه ليس من ذلك، ويقينهم أنه غير ما عرفوا من كلام البشر.

هكذا يبدو لنا أن المتلقي العربي الجاهلي هو الخطر الذي واجهه النص القرآني، الذي يُقوِم ويقوّم على الأسس الثقافية الجاهلية التي تتوفر لدى كل قارئ، ولهذا فإن تسلط

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، م13، ص ص68، 69.

[2] مبروك المنّاعي: "في صلة الشّعر بالسّحر"، ص25.

[3] مالك ابن نبي: الظاهرة القرآنية، ص31.

القارئ سقط سر الإعجاز عن القرآن، ويتم تقييد معجمه اللغوي ويتجاوز كما هو حال الشعر الجاهلي.

لذا فمكمل سرّ الإعجاز القرآني هو التسلط المطلق للنص على المتلقي، الذي ينفي مماثلة الخالق بالمخلوق، فهو كلام الله الذي له القدرة على التجدّد والانفتاح على الزمن بأبعاده الثلاثة؛ حاضر يحكم فيه وماض يثبته ومستقبل يخبر عنه، وهو ما يحقق للغة الانعتاق عن متصورها الذهني المحددّ ويمكنها من إحداث الأثر الحر وتنويعه مع كل قراءة في كل الأزمنة، وهنا تتحدد القيمة الشعرية للنص القرآني التي تختلف عن النصوص البشرية المستهلكة بعد قراءة أو بضع قراءات، فتنقطع عطاؤها وتجف دلالتها.

وعلى هذا الأساس يمكن نعت القرآن بالجنس لمتعدد (Le Gener pluriel) الذي يتحدد مع كل قراءة، ويستطيع عبور الأزمنة والأمكنة بدليل قوله تعالى: ﴿هُوَ ٱلَّذِىٓ أَنزَلَ عَلَيْكَ ٱلْكِتَٰبَ مِنْهُ ءَايَٰتٌ مُّحْكَمَٰتٌ هُنَّ أُمُّ ٱلْكِتَٰبِ وَأُخَرُ مُتَشَٰبِهَٰتٌ﴾[1]، وقوله: ﴿وَمَا يَعْلَمُ تَأْوِيلَهُۥٓ إِلَّا ٱللَّهُ ۘ وَٱلرَّٰسِخُونَ فِى ٱلْعِلْمِ يَقُولُونَ ءَامَنَّا بِهِۦ كُلٌّ مِّنْ عِندِ رَبِّنَا ۗ وَمَا يَذَّكَّرُ إِلَّآ أُو۟لُوا۟ ٱلْأَلْبَٰبِ﴾[2]، فالآيات المتشابهات تحتاج إلى تأويلها باستمرار من قبل الراسخين في العلم، لكشف معانيها التي تثبت صلاحية القرآن لكل زمان ومكان، أما الآيات المحكمات يحكم ثبوتها على معنى واحد لا تحتاج إلى التأويل، ولهذا فهو الجنس القابل للانهائية القراءات.

وتبعا لذلك انسحب ديوان العرب من الساحة تحت تأثير المتلقي العربي، ليترك المجال للنص القرآني الذي قدم بدوره بدائل بلاغية وبيانية جديدة، إضافة إلى مقاصد دينية جديدة عرجت بالسياق الحضاري بصفة عامة. وهنا ندرك إلى أي مدى يمكن أن

---

[1] سورة آل عمران: الآية: 07.

[2] سورة آل عمران: الآية: 07.

يكون القرآن الكريم الجنس المثالي المهيمن في الثقافة العربية، "فهو قضية أدبية- فنية، إلى جانب كونه قضية نبوية- دينية"[1].

ولا يعني إثر هذا الانقلاب الحضاري الإزالة النهائية للشعر الجاهلي من المنظومة الثقافية العربية، لأنه يستلزم لفهم مغاليق الخطاب القرآني مناشدة النماذج المألوفة سابقا، يسمي كولر (Culler Jonathan) استعاب النص للنماذج المعروفة سابقا بالتطبيعية، يعني "أن تطبيع نص هو وضعه في علاقة مع نوع خطاب ما أو نموذج طبيعي واضح سابق في بعض النواحي"[2] لفهم معاني النص.

ومن هذا الفهم تقريبا، نظر المفسرون في توضيحهم لمعاني القرآن من خلال أنواع الأجناس السائدة وخاصة النص الشعري، فـ "لقد أدرك المسلمون الأوائل أن النص غير منعزل عن الواقع، ومن ثم لم يجدوا حَرَجاً في فهم النص في ضوء النصوص الأخرى خاصة الشعر"[3]، لما كان للشعر من تأثير مرموق في نفوس القبائل العربية أخذ الشعراء يهجون النبيّ محمد – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – ويسفهون رسالته، فاستمع له وأجاز عليه وأرسل عليهم "ثلاثة من شعراء الأنصار وهم: حسّان بن ثابت، وكعب بن مالك وعبد الله بن رَوَاحة. فكان حسّان وكعب يعارضانهم بمثل أقوالهم[...] أما عبد الله فكان مقتصراً على تعييرهم بالكفر"[4]، ويذكر الشاطبي عن عمر – رضي الله عنه – في قوله تعالى: ﴿أَوۡ يَأۡخُذَهُمۡ عَلَىٰ تَخَوُّفٖ فَإِنَّ رَبَّكُمۡ لَرَءُوفٞ رَّحِيمٞ ﴿٤٧﴾﴾[5]، إنه "سئل عنه على المنبر فقال له رجل من هُذَيل: التخوف عندنا التنقص، ثم أنشده:

---

[1] أدونيس: الشّعريَّة العربيَّة، ص41.

[2] نقل الشاهد عن: شلوميت ريمون كنعَان: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995، ص179.

[3] نصر حامد أبو زيد: مَفهوم النَصّ، ص141.

[4] بطرس البستاني: أدباء العرب في الجاهليّة وصدر الإسلام، دار الجيل، بيروت/ لبنان، (دت)، (دس)، ص266.

[5] سورة النحل: الآية 47.

تَخَـوَّفَ الرَّحْلُ مِنْها تامِكاً قَرِدا  كما تَخَـوَّفَ عُودَ النَّبْعَةِ السَّفَنُ

فقال عمر: أيها الناس! تمسكوا بديوان شعركم في جاهليتكم؛ فإن فيه تفسير كتابكم"[1]، والذي يعكس مدى اهتمام الصحابة – رضي الله – عليهم بالشعر من أجل تفسير القرآن وبيان ما غمض من الألفاظ بالرجوع إلى نظائرها في الشعر الجاهلي لمعرفة معناها المعهود. ولهذا فلا يستطيع أحد أن يفهم القرآن، فضلا عن معرفة وجوه إعجاز نظمه وأسلوبه إذا لم يكن متمكنا من أسلوب العرب الأدبي.

ويؤكد هذا الموقف أيضا ما قاله ثعلب عن النبيّ – صلى الله عليه وسلم – وعن ابن عباس قال: إذا اشتبه عليكم شيء من القرآن فأطابوه من الشعر"[2]، الذي يكشف عن المعايير المعتمدة في تلقي النص القرآني داخل المنظومة الثقافية العربية القديمة، وعن انفتاح القرآن للآثار الأدبية السابقة له التي حكمت الشفاهية نشأتها.

وينتظم قول الرسول – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – حول أمرين، أولهما في قوله "إذا اشتبه عليكم شيء" والذي فيه إشارة إلى المتشابه من القرآن ولم يطُل الوقوف عند هذه

---

[1] الشاطبي: الموافقات، تقديم بكر بن عبد الله أو زيد، م2، دار ابن عفّان، المملكة العربية السّعوديّة، ط1، 1997، ص ص139، 140.

2 ذكر هذا الحديث حسين خمري في كتابه نظرية النص، ص187، الذي أخذه عن محمد عابد الجابري في مؤلفه تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط10، 2009، ص85. هامش رقم14، ص94. ويذكر الجابري أن هذا الحديث ينسب إلى النبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – ضمن مجالس ثعلب، ص317، كما ينسب هذا الحديث إلى ابن عباس في مؤلفات أخر مثل ما نجده في كتاب جلال الدين السيوطي: الإتقان في علوم القرآن، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، وزارة الشؤون الإسلامية والأوقاف والدعوة والإرشاد، المملكة العربية السعودية، في فصل: النوع السادس والثلاثون: في معرفة غريبه، يقول: "قال أبو بكر بن الأنباري: قد جاء عن الصحابة والتّابعين كثيرا، الاحتجاجُ على غريب القرآن ومشكله بالشّعر. وأنكر جماعة لا علم لهم على النحو بين ذلك، وقالوا: إذا فعلتم ذلك جعلتم الشّعر أصلاً للقرآن؛ قالوا: وكيف يجوز أن يُحْتَجَّ بالشّعر على القرآن، وهو مذموم في القرآن والحديث! قال: وليس الأمرُ كما زعموه من أنّا جعلنا الشّعر أصلاً للقرآن، بل أردنا تبيين الحرف الغريب من القرآن بالشّعر؛ لأنّ الله تعلى قال: ﴿إِنَّا جَعَلْنَٰهُ قُرْءَٰنًا عَرَبِيًّا لَّعَلَّكُمْ تَعْقِلُونَ ۝٣﴾، وقال: ﴿ بِلِسَانٍ عَرَبِيّ مُّبِينٍ ۝١٩٥ ﴾. وقال ابنُ عباس: الشّعر ديوان العرب؛ فإذا خفى علينا الحرف من القرآن الذي أنزله الله بلغة العرب رجعنا إلى ديوانها فالتمسنا معرفة ذلك منه"، ص55.

المسألة لكونها مذكورة في القرآن. وإن الاختزال في ذكر النبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ– المتشابه يحمل السامع على الأهمية والغاية من إيراد المتشابه في القرآن الذي نزل بألفاظ العرب ومعانيها، ومذاهبها في الإيجاز والاختصار والإطالة والحقيقة والمجاز... وغيرها مما عرف عن طرق العرب في إيراد الكلام، وكأن إنزال المتشابه غدا من الأمر الحاصل الذي لا نقاش فيه، لأنه نزل على أسلوب العرب في الخطاب لا يظهر عليه إلا الراسخون في العلم. كما يشير قوله "إذا اشتبه عليكم شيء" إلى الغريب من ألفاظ القرآن الكريم.

أما الأمر الثاني الذي وردّ في الحديث متعلق ببيان الشعر الجاهلي الشاهد على بلوغ اللغة العربية غاية من الاستواء والكمال، فهو المؤسسة الأولى التي ينهض عليها البيان العربي، والنبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – هنا يثبت قيمة الشعر في فهم القرآن، كما يقول الشافعي: "لا يحل لأحد أن يفتي في دين الله، إلاّ رجلاً عارفا بكتاب الله، ناسخه ومنسوخه ومحكمه ومتشابهه، وتأويله وتنزيله ومكيه ومدنيه وما أريد به. ويكون بعد ذلك بصيراً بحديث رسول الله صلى الله عليه وسلم[...] ويكون بصيراً بالشعر، وكل ما يحتاج إليه للسنة والقرآن"[1]، فلا يكفي أن يكون عارفا بالشعر، بل بصيراً به.

ثم إن الخوف من تسرب اللحن إلى القرآن دعا إلى ضرورة ضبطه وتدوينه، وهذا الفعل حقق الانتقال من المرحلة الشفهية إلى الكتابة، بعدما كانت الثقافة الشفهية أقرب إلى واقع الأشياء، الذي كان فيها المبدع الشفاهي يغير نصه ويعدله في كل مرة يروي فيه القصيدة، فهي نص متغير وفق واقع متغير، أما المكتوب ثابت يعطي الوضع المعكوس للواقع، لكن سؤال المفارقة هنا قوله تعالى: ﴿إِنَّا نَحْنُ نَزَّلْنَا ٱلذِّكْرَ وَإِنَّا لَهُۥ لَحَٰفِظُونَ ۝٩﴾[2]، فهل الحفاظ هنا يعني ثبات النص القرآني؟ أما الإجابة فهي صحيح أن الحفاظ في هذا المقام يعني ثبات النص القرآني لكن يجب تخصيص الثبات بالجانب الشكلي، فالقرآن

---

[1] ينظر: مالك بن نبي: الظاهرة القرآنية، ص41.

[2] سورة الحجر: الآية: 09.

محفوظ شكليا بمعجمه اللغوي ومتغير دلاليا مسايرا لكل الأزمنة، على غرار الشعر الشفهي المطروح للزيادة والنقصان.

والانتقال من الثقافة الشفوية إلى ثقافة الكتابة يطوي شيئاً من إهمال الجنس النثري، والخروج من ثقافة الشعر إلى الكتابة، هو خروج عن فكرة التعظيم الأكثر ملائمة لعالم الشعر، فيعلا عن فكرة الجنس الواحد وتفتح أفق التنوع في الشعرية العربية، ويظل القرآن وحدة في باطن التنوع ذاته. ويلخص "أدونيس" مناخ تلقي النص القرآني الذي فتح الأفق على بنية الكتابة على أمام الشعرية العربية، ضمن قراءتين:

القراءة الأولى التي تمت في ضوء البيانية الشفوية الجاهلية تمسكا بالفطرة الأولى والقديم الأصلي، فكانت النتيجة أن الشعر الجاهلي أجمل بيان إنساني، وأجمل بيان أرضي وسماوي بلغة هذا الشعر هو القرآن.

أما القراءة الثانية هي التي حاول أصحابها أن يضيفوا إلى أساس الفطرة الشفوية "شعرية الكتابة" تزامنا مع طبيعة التفاعل الثقافي الجديد[1].

فالنص القرأني الذي فتح الأفق على بنية الكتابة أمام الشعرية العربية أنشئت حوله دراسات عديدة قصد الوقوف على سر إعجازه، والتي كانت سببا في استحداث الشعرية العربية، لأنه ليس من الطبيعي أن يقف الأدب موقف الجمود والحياد والحياة تثور ثورتها، فهُذبت الفطرة الشفهية بطابع علمي وموضوعي حدد من خلالة مبادئ معية في الكتابة الفنية، يقول "أدونيس": "إنّ الدّراسات القرآنية، وضعت أسساً نقديّة جديدة لدراسة النصّ، بل ابتكرت علماً للجمال جديداً، مهّدة بذلك لنشوء شعريةٍ عربيّة جديدة"[2].

---

[1] أدونيس: الشّعريَّة العربيَّة، ص ص41 ،42.

[2] المرجع نفسه، ص ص50، 51.

وبما أن الأدب العربي القديم يمثل الشعرية الشفهية، فإن القرآن الكريم حركة ثقافية مكنت من ظهور الشعرية الكتابية، ويختصر أدونيس مبادئها التي صاغها عبد القاهر الجرجاني كالتالي:

1- الكتابة دون احتذاء نموذج سابق.

2- أن تكون للشاعر والناقد ثقافة عميقة وواسعة.

3- تقويم كل من النص الشعري القديم والنص الشعري المحدث بحسب الجودة الفنية لا السبق الزمني أو التأخر.

4- نشوء نظرية حمالية جديدة، تعتمد بالأساس على الغامض والمتشابه من النص الذي يحمل تأويلات عديدة، بعيدا عن الوضوح الشفهي الجاهلي.

5- إعطاء الأولية لحركة الإبداع والتجربة[1].

وهكذا يتجلى لنا أن أهم مدخل لفهم جنسية القرآن وتوكيدها هو شعرية النص الشعري، فالقرآن النص الإلهي لم يؤمن به المسلمون الأوائل لأنه تشريع جديد، لقد صدمتهم لغته الجديدة فآمنوا به "بوصفه نَصّاً بيانيّاً امتلكهم: آمنوا به[...] لأنَّهم رأوا فيه كتابةً لا عهد لهم بما يشبهها"[2]، فالقرآن باختصار تحديا بيانيا لأمة شاعرة ينهض على نسقية شعرية كلية تكون عنصرا مشتركا بين كل النصوص البشرية رغم الاختلاف الزمني.

ثم إن التحول من المرحلة الشفاهية إلى الكتابية لم يكن تحولا مقتصرا على مفهوم الشعرية فقط، بل إنه تحول في منظومة القيم العربية كلها، ذلك لأن تقنية الشفاهية قيمة مركزية يعتمد عليها النظام العربي الجاهلي، فهي لبّ العلاقة بين الذات والآخر، وما حدث هو أنه تغيرت علاقة الفرد بالفرد لتخضع لقانون التوحيد، تبعا للنسق الثقافي الذي

---

[1] أدونيس: الشّعريَّة العربيَّة، ص ص53، 55.

[2] أدونيس: النّصّ القرآني وآفاق الكتابة، ص22.

سنه القرآن الكريم كنموذج جمالي مهيمن، ولا شك أن البيان القرآني الجديد خلاصة أجناس أدبية متنوعة، فلا هو بشعر ولا هو بنثر، لأنه القرآن.

## 2- الشعرية لدى الفلاسفة المسلمين:

بانتشار الإسلام عبر الأقطار، كثرت رحالات المسلمين إلى البلاد المتاخمة، وتبعا لذلك انفتحت العقول العربية على تيارات الفلسفة اليونانية، التي تم من خلالها استعمال لفظة الشعرية، وقد حاول "حسن ناظم" الإحاطة بأهم النصوص التي ورد فيها مصطلح الشعرية في كتب فلاسفة النقاد العرب القديمة، يقول: "سنعثر لمرة واحدة- على المصطلح والمفهوم معاً عند القرطاجني أما سائر المصطلحات الأخرى فسوف تشير إلى معانٍ مختلفة"[1]، النصوص هي:

يقول "الفارابي" (260هـ): "والتوسع في العبارة بتكثير الألفاظ بعضها ببعض وترتيبها وتحسينها. فيبتدئ حين ذلك أن تحدث الخطبية أولاً ثم **الشعرية** قليلاً قليلا"[2].

يضاف إلى ذلك قول "ابن سينا" (428هـ): "إن السبب المولد للشعر في قوة الإنسان، شيئان: أحدهما الالتذاذ بالمحاكاة[...] والسبب الثاني حب الناس للتأليف المتفق والألحان طبعاً، ثم قد وجدت الأوزان مناسبة للألحان، فمالت إليها الأنفس وأوجدتها، فمن هاتين العلتين تولدت **الشعرية**[3] وجعلت تنمو يسيراً يسيراً تابعة للطباع. وأكثر تولدها عن

---

[1] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص11.

[2] أبو نصر الفارابي: كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، بيروت، ص141.

[3] يقتبس حازم القرطاجنيّ هذا النص في "منهَاج الْبلغَاء وَسرَاج الأُدبَاء، الدار العربية للكتاب، تحقيق محمد الحبيب ابن الخوجة، تونس، ط3، 2008، ص103.

المطبوعين الذين يرتجلون الشعر طبعاً. وانبثقت **الشعرية** منهم بحسب غريزة كل واحد منهم وقريحته في خاصته وبحسب خلقه وعادته"[1].

كما يضاف إلى هذا المجال ما نقله "ابن رشد" (520هـ) عن "أرسطو"، يقول: "وكثيراً ما يوجد في الأقاويل التي تسمى أشعاراً ما ليس فيها من معنى **الشعرية** إلا الوزن فقط كأقاويل سقراط الموزونة وأقاويل أنبادقليس في الطبيعيات، بخلاف الأمر في أشعار أوميروش"[2].

معنى هذا الكلام أن مصطلح (الشعرية) سابق الاستعمال في الدراسات العربية القديمة، فهو يمكن أن يأخذ عدة معانٍ، ويمكن استخدامه حتى في تسمية الأشياء، كما يعتمد في ظهور معناها على السياق، فـ"الفارابي" يعني بلفظة الشعرية السمات التي تظهر على النص بفعل الترتيب والتحسين، حيث تؤدي هذه السمات في الأخير إلى طغيان الأسلوب الشعري على النص، في حين تتخذ كلمة الشعرية عند ابن سينا منحى نفسي يرتبط بفطرة الإنسان (المحاكاة والتناسب) الذي يحقق له المتعة، بحكم كون الشعر ممارسة إبداعية جمالية تفرضها طبيعة النفس البشرية، يحقق الانسجام والتوافق عبر الإيقاع، فكأن معايير الجمال في الفن، هي نفسها قوانين في عمق النفس، فيحدث الانسجام من جراء التماثل بينها، فتتحقق المتعة.

أما "ابن رشد" فترد عنده كلمة الشعرية بمعنى الأدوات التي يجب أن تتوفر في الشعر، والتي يتم بواسطة تواجدها التأكد من شعرية النصوص[3].

---

[1] ابن سينا: "فن الشعر" من كتاب الشفاء، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ترجمة وتحقيق عبد الرحمان بدوي، بيروت، ص172.

[2] ابن رشد: تلخيص كتاب أرسطو "فن الشعر"، ضمن كتاب "فن الشعر" لأرسطو، ص204.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص12.

الملاحظ أنه لم تكرس لفظة (الشعرية) كمصطلح لغوي محدد في النصوص التراث النقدي، فمفهوما مختلف عما تعنيه الشعرية بمعناها العام، على غرار ما تتضمنه النصوص النقدية لدى "حازم القرطاجني" (684هـ)، يقول: "وكذلك ظنّ هذا أنّ **الشعرية** في الشعر إنّما هي نظم أيّ لفظ كيف اتّفق نظمه وتضمينه أيّ غرض اتّفق على أيّ صفة اتّفق، لا يعتبر عنده في ذلك قانون ولا رسم موضوع"[1].

ويقول أيضا: "وليس ما سوى الأقاويل الشعريّة في حسن الموقع من النفوس مماثلاً الأقاويل الشعريّة، لأنّ الأقاويل التي ليست **بشعريّة** ولا خطابيّة ينحى بها نحو **الشعريّة** لا يُحتاج فيها إلى ما يُحتاج إليه في الأقاويل **الشعريّة**، إذ المقصود بما سواها من الأقاويل إثبات شيء أو إبطاله أو التعريف بماهيته وحقيقته"[2].

يرى "حسن ناظم" أن "حازم القرطاجني" يقترب في استعماله للفظة الشعرية من معناها العام، والذي يقصد منها قوانين الأدب ومنه الشعر، فهو ينكر أن تكون الشعرية في الشعر نظما للألفاظ والأغراض بصورة عشوائية، وإنما هي بحث عن القانون الذي يجعل من النص اللغوي نصا شعريا، ولكن لا يعني هذا أن "القرطاجني" هو المرجعية الأكيدة للشعريات الحديثة بل نجد في قوله لمحة خاطفة من معنى الشعرية الحديثة[3].

لكن إذا سلمنا بأن "القرطاجني" ينكر أن تحدد شعرية الشعر وفق شكل لغوي اعتباطي، هذا يعني أولا: أنه عمل على تعديل الحد المفهومي للشعرية بالبحث عن مكامن جوهر النص الشعري، وثانيا: أن حازم يجهل عشوائيا أو عمدا المجهود الذي بذله "عبد القاهر الجرجاني" قبله في كتابيه (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة) الذي جاء فيهما

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص25.

[2] المرجع نفسه، ص105.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، ص13.

بمصطلح النظم المقابل لمصطلح الشعرية وفق مصطلح الشكلانيين الروس، باعتباره العنصر الذي يمكن أن يجعل الخطاب الإبداعي شعريا سواء كان نثرا أم شعرا.

### 3- شعرية النظم في (دلائل الإعجاز) و(أسرار البلاغة):

يجدر بنا قبل الخوض في أساس الشعرية ومكوناتها عند "عبد القاهر الجرجاني"، الإشارة إلى مقصد تأليفه لمصنفيه "دلائل الإعجاز" و"أسرار البلاغة"، وهو الوضع النقدي الذي عاينه "الجرجاني" في أهل زمانه، والذي يولي عناية بالاستفهام عن "سر الإعجاز القرآني"، فالجرجاني قد فكر في أساس الشعرية من موقع المساجل لمن ينكر أهمية الشعر وعلم الإعراب.

ولهذا فيقترن مصطلح النظم عنده بمسألة دفاعه عن الشعر والنحو، ويتأكّد هذا الدفاع في مواضع كثيرة من (الدلائل) ويبدو الدّفاع متضمّناً تصوُّر المؤلّف للشّعر والنحو، واعتراضَه على موقف يعتبر أصحابُه الشّعر متحدّدا بالوزن والقافية "ليس فيه كثير طائل، وأنْ ليس إلاَّ مُلْحَةً أو فُكاهة، أو بكاءَ منزلٍ أو وَصْفَ طَلَلٍ، أو نعت ناقةٍ أو جَمَل، أو إسْرافَ قولٍ في مدح أو هجاء، وأنه ليس بشي تمسُّ الحاجةُ إليه في صلاح ودين أو دُنْيا"[1].

وكما يعتبر النحو "ضرباً من التكلُّف، وباباً من التعسُّف، وشيئاً لا يَسْتَنِدُ إلى أصل، ولا يُعْتَمَدُ فيه على عقل، وأنَّ ما زاد منه على معرفة الرَّفع والنَّصْب وما يتَّصل بذلك مما تجده في المبادئ، فهو فضْلٌ لا يجدى نفعاً، ولا تَحْصُل منه على فائدة"[2]. ولئن لم يذكر

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص08.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

"الجرجاني" ممثّلاً لأصحاب هذا الموقف فهو يقدّمهم على أنهم طائفة "طائفة الزهد في ذم واحتقار النوعين"، والذي وصفهم بأصحاب "القولَ الفاسدَ والرأىَ المدخولَ"[1].

ويبدو القصد الأساسيّ من تأليف "الدلائل" مرتبطاً بموقف الدّفاع عن الشعر وعلم الإعراب. ولهذا تصدر هذا الموقف بداية المصنَّف، وكان بارزا في عنوان "فَصْلٌ في الكلام على من زَهِدَ في رواية الشعر وحِفظه، وذمَّ الاشتغالَ بعلمه وتَتَبُّعه"، و"زهدهم في النحو واحتقارهم له".

ودفاع عبد القاهر عن الشعر له سند في التاريخ الدّينيّ والأدبيّ الذي يؤكد أمره – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – بقول الشعر وسماعه "فقد كان حَسّانُ وعبد الله بن رَوَاحةَ وكعب بن زُهَيْر يمدحُونه، ويسمعُ منهم، ويُصْغِي إليهم، ويأمرهم بالردِّ على المشركين "حتى أنه يعدهم بالجنة فكما ومنه ما قال لحسان بن ثابت: "قُلْ ورُوحُ القُدُسِ مَعَكَ"[2]، وهذا هو الدليل على الوضع الشعريّ الذي عاينه النبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – في زمانه، لما كان الشّعر حضارة العرب وعنوان ثقافتها.

ثم إنّ دفاع عبد القاهر عن الشعر آيل إلى التمييز بين الشعر والوزن الذي هو سبب في التغني والتلهي بالشعر، وإلى الكشف عن تصوُّرين لصناعة الشّعر. فهو يرى أن إجراء الكلام على الوزن غير الشعر الذي يتسم باللَّفظ "الجَزْل، والقولِ الفَصْل، والمَنْطِقِ الحسن، والكلام البيِّنِ، وإلى حُسْن التمثيل والاستعارة، وإلى التلويح والإشارة، وإلى صَنْعَةٍ تَعْمِد إلى المعنى الخسيس فتُشَرِّفه، وإلى الضَّئيل فتُفَخِّمه، وإلى النَّازل فترفَعُه، وإلى الخاملِ فتُنَوِّهُ به، وإلى العَاطِل فتُحَلِّيه"[3]، فلما كان الشعر ديوان العرب ونشيدهم المفضل في حربهم وسلمهم، فهو يطفح بالغنائية، وعلى هذا اجتمع النقاد العرب من أمثال (ابن سلام

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، من المقدمة رقم( د).

[2] المرجع نفسه، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص24.

الجمحي وقدامة بن جعفر وابن خلدون) على أنّ مكمل الشعرية العربية في الوزن والقافية وهنا ارتسم حدّ الشّعر في تصورهم.

لكن الجرجانيّ يبدو مستأنفاً كلامهم وضبطا لحدّ الشّعر نافيا بأن يكون الوزن والقافية محدِّداً جوهريا للشعر، إلى تجدد تعريفه باللفظ الجَزْل، والقول الفَصْل، والمنطق الحسن...، وهي السمات التي تعدل زاوية النّظر إلى الشّعر وفق الغاية أو الهدف من قوله.

وقد سعى المؤلِّف كذلك إلى إبراز مزية علم الإعراب، الذي لم يكن بمعزل عن أساس الشعرية وغاتيها، حتى أنه يرى أنّ "الألفاظ مُغْلَقة على معانيها حتى يكون الإعرابُ هو الذي يفتحها، وأَنَّ الأغراضَ كامنَة فيها حتى يكون هو المستخرِجَ لها، وأنه المِعْيار الذي لا يتبيَّن نُقْصان كلامٍ ورُجْحانه حتى يُعْرَض عليه، والمِقياس الذي لا يعرف صحيحٌ من سقيم حتى يُرْجَعَ إليه"[1].

ومخالفة "عبد القاهر" لأهل زمانه ليست متأتّية من عدم تسليمهم بصحة علم النحو ومساس الحاجة إليه لتفسير معاني القرآن الكريم، بل خلافٌ أساسُه كما يعتقدون لـ "مسائلَ عَوِيصةٌ تجشَّمتم الفكر فيها، ثم لم تَحْصُلوا على شئ أكثر من أن ثُغْرِبوا على السامعين، وتُعَايُوا بها الحاضرين"[2]، كمسائل التصريف التي وضعها عالم النحو للرياضة كما يعتقدون، وكذلك اكتفاءهم بمعرفة مثلا صورة المبتدأ والخبر وحكمها الرفع، دون الإحاطة بأقساهما وحقائقهما، وهنا تبدو حجة اعتراض عبد القاهر لهم وإنقاصُه من شأن علمهم خاصة كما يقول: "إذا خُضْتم في التفسير، وتعاطَيْتم علم التأويل[...] وأردتم أن تعرفوا الصَّحيح من السقيم"[3]، ولهذا فهو يحملهم مسؤولية فساد الشعرية العربية.

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 28.

[2] المرجع نفسه، ص29.

[3] المرجع نفسه، ص30.

كما أن دائرة النحو لا تنحصر في أواخر الكلمات وأحكامها فقط، بل تتسع دائرته إلى علم التركيب، ولهذا فالإعراب هو نتيجة لفعل التركيب، ولا يكون إعراب من غير تركيب، لأن الكلام تركيب للكلمات لتحصيل الجمل، وتركيب الجمل لتحصيل الفقرات والنصوص التي يتم بها التواصل، ومن هنا يمكن اعتبار النظم تلك العملية اللغوية الفكرية التي تصنع تركيبا من عدة ألفظ، والذي يقصد من خلاله عبد القاهر إيضاح المعاني الوظيفية للتركيب الكلامي وأوجه الدلالة في تأليف النصوص.

وهكذا تابعنا تصوُّر الجرجاني للشعر وعلم النحو الذي يتضمن دفاعاً متواصلا عنهما، ومحصّل الأمر في المسألة أنّ علم النحو قرين الشّعر، وارتبطت هذه القضية عند الجرجاني بثنائية (اللفظ والمعنى) الذي يعد الجاحظ أول المشتغلين بها إذ كان له موقف صريح يقول: "والمعاني مطروحةٌ في الطريق يعرفها العَجَميُّ والعَربيُّ، والقَرَوِيُّ والبَدَوِيُّ، [وَالمدنيُّ]. وإنَّما الشأنُ في إقامةِ الوزن، وتخيُّر اللَّفظ، وسُهولة المخرج، [وكثرة الماء]، وفي صِحَّة الطّبع وجَودَة السّبك، فإنَّما الشعر صِيَاغَةٌ، وضربٌ من النَّسج، وجنسٌ من التَّصوير"[1]، يتضح عند معالجة هذه العبارة؛ أولا أن المعنى يكون دائما تابعاً للفظ، وثانيا فبالرغم من أن الجاحظ يشيد باللفظ، لكنه لايقدمه عن المعنى، فالمعنى يوجد أولا في النفس ثم يأتي اللفظ، ولهذا "فلا ينبغي أن يُفْهَم، أَنَّ الجاحظ ينكر المعنى ويُهْمِلُهُ، بل يرى إطاره الأسلوب المحكم القوي، الذي يشير إلى ألوان المعاني العجيبة، البديعة المخترعة"[2].

وهذا التصوُّر التَّأصيليّ الذي أقامه الجاحظ للنظم بما هو بلاغة من التأليف، والإنشاء هو الذي يبين حقيقة الإعجاز القرآني على أنه نظم معجز، يقول: "وفي كتابنا المُنزَّل الذي يدلُّنا على أنّه صِدْقٌ، نَظْمُه البدِيع الذي لا يقدِر على مثله العباد، مَعَ ما

---

[1] الجاحظ: الكتاب الأول الحيوان،ج3، ص ص131، 132.

[2] محمد صباغ: البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998، ص154.

سِوَى ذلك من الدّلاَئِلِ التي جَاء بها مَنْ جَاء به"[1]، وهنا ندرك أن مصطلح النظم ليس مخصوصا بصاحب الدلائل، والحال أن تشكل مختلف المصطلحات أي مجال من مجالات المعرفة لا يتأتى إلا بعد جهود متظافرة.

تبدو أن ثنائية (اللفظ، المعنى) التي سعى الجاحظ إلى فصل القول فيها قد ظلت نافذة الفعل في عقلية النقاد العرب بين أنصار اللفظ، ومنهم: "أبو هلال العسكري" و"قدامة بن جعفر"، و"ابن المعتز"، و"ابن رشيق"، و"الآمدي"، و"ابن خلدون"، وأنصار المعنى ومن هؤلاء: "ابن طباطبا" و"ابن جني"...، إلى أن تجاوز صاحب "الدلائل" هذه الثنائية بالدعوة إلى ضرورة الائتلاف بينهما تحقيقا للتناسب والتناغم في مستوى النص الأدبي، والقول بالنظم كصورة ثالثة لثنائي اللفظ والمعنى، والذي يعني صورة المعنى في الكلام.

فنحن أميلُ إلى فهم موقفه السابق بحرصه الشّديد على إبراز متصوره للشعرية بما هي كشف عن معاني المعارف التي تكمن وراء المباني، يقول: إنّ "الألفاظ لا تتفاضل من حيث هي ألفاظ مجّردة، ولا من حيث هي كَلِمٌ مفردةٌ، وأنّ الفضيلةَ وخِلاَفَها، في ملائمة معنى اللّفظة لمعنى التي تليها [...]، ومما يَشْهد لذلك أنك ترَى الكلمة، تروقُك وتُؤنِسك/ في موضع، ثم تراها بعينها تَثْقُل عليك وتُوحِشك في موضع آخر"[2].

---

[1] الجاحظ: الكتاب الأول الحيوان، ج4، ص90.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص46.

واللافت للانتباه أن مفهوم الشعرية يرد عند "الجرجاني" بمصطلح المزيَّة والفضيلة والتي يصفها بالظاهرة والقاهرة، والحسن والشَّرَف، وإنَّ في استعماله لهذه المصطلحات لدليلاً على وَعيه بأهمّية إحياء اللغة بوصفها عنصرا خالقا للوجود، فهي تشكل محور النشاط الفكري الذي يرتقي في ظله الإنسان من مرتبة الجماد إلى مرتبة الحي الناطق.

لذلك كانت الحاجة ماسة إلى منهج كفيل بتحليل لغة المعرفة تحليلا يتم بمقتضاه الكشف شعرية الكلام بوصفه فهما للوجود، وهنا تجلت شعرية نظرية النَّظْم التي تبنا على الربط بين النظم* والنحو بعلاقة يكون فيها الطريق إلى تفسير الظاهرة الإبداعية متيسرا ومثيرا في الآن نفسه، فهي وضع الكلام "الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعملَ على قوانينه وأُصوله، وتعرف مَناهجه التي نُهِجَتْ فلا تزيغ عنها، وتحفَظَ الرسومَ التي رُسِمت لك، فلا تُخِلُّ بشئ منها"[1]، مما يساعد على تتبع مواطن الحسن في الجنس الشعري أو النثري.

ومن مراكز الثّقل في شعرية نظرية النظم لدى "الجرجاني" نذكر أهم ثلاثة مبادئ متلازمة هي: (مبدأ النظام) و(مبدأ المزية)، و(مبدأ التخييل)، ولا معنى للفصل بينهم، ذلك أنّ منطقها الوحيد هو سبر أغوار شعرية النص، وهي:

### 1. مبدأ النظام:

يحيلنا مبدأ النظام على نموذج لسانياتيّ في عهدنا الراهن وهو علم البنية، أي اللسانيات البنيويّة التي تسعى إلى التمييز بين الشكل والجوهر، "فاللسان يدرك بوصفه

---

* يميز صاحب "الدلائل" في معرض تناوله لمسألة "النظم" الذي هو في معناه العام ضَمُّ الشئ إلى الشئ، بين قوله "نظم الحروف" بمعنى "تواليها في النطق، وليس نظمُها بمقتضىً عن معنى، ولا الناظمُ لها بمُقْتَفٍ في ذلك رسْماً من العقل اقتضى أن يتحرَّى في نظمه لها ما تحرَّاهُ". فلو وضع عالم اللغة مثلا كلمة رَبَضَ مكان ضرب لما كان هناك فساد، على غرار قوله "نَظْمُ الكَلِم" الذي يعنى تقفي في نظم الكلم آثار المعاني، وترتيبها وفق تناسق المعاني في النفس".
يُنظر: المرجع نفسه، ص49.

[1] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص81.

يمثل تراتبية من البنى الشكلية، التي تربط بين جوهر الأصوات وجوهر الأفكار"[1]، وهو ما يعني عند "الجرجاني" نظم الكلم وفق نظام من العلاقات بين الألفاظ التي تشكله، وهذه الألفاظ ذاتها تتشكل هي الأخرى عن الاختلافات التي تميزها عن سواها من الألفاظ التي لها بها علاقة، وليست "ضَمُّ الشيء إلى الشيء كيف جَاء واتَّفق"، وهو سر إعجاز القرآن الكريم الذي وجد فيه "اتساقاً بهر العقول، وأعجزَ الجمهور، ونظاماً والتئاماً، وإتقاناً وإحكاماً [...] حتى خَرِسَتْ الألسن عن أن تَدَّعِيَ وتقول"[2].

وقد ساق لنا "عبد القاهر الجرجاني" قاموس من المصطلحات التي بدت متواشجة من حيث الدلالة مختلفة من حيث الدوال وهي تنوعات تهدف إلى غاية واحدة، والتي صنفنا بعضا منها في ثلاثة مجموعات توضح لنا مراحل نشأة القول الفني هي:

أولا: النسج/ الصياغة/ البناء/ التركيب

ثانيا: النسق/ الترتيب/ الاتفاق/ الاتساق

ثالثا: النقش/ الصبغ/ الوشي/ التحبير/ التفويف

فالكلام الفني يستمد خصائصه من خصائص اللغة ويتشكل تشكيلا مخصوصا، فتتغير صورتها المعهودة، وذلك وفق آلية الاختيار اللفظي الذي يستدعيه الموقع الذي يحدده النسق المعنوي للكلام، يقول: "آعلمْ أَن لكل نوع من المعنى نوعاً من اللفظ هو به أَخصُّ وأَوْلىَ"[3]، وهذه هي القاعدة المنهجية العامة المتبعة في الإنشاء الفني، والتي تمكن من تتبع مزيته الخفية.

---

[1] ماري نوال غاري بريور: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، الجزائر، 2007، ص100.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص39.

[3] المرجع نفسه، ص369.

## 2. مبدأ المزية:

تحيل "المزِيَّةُ" إلى الفضيلة التي يمتاز بها الإنسان عن غيره، وهي مفرد لجمع مزَايا[1]، ويلتبس هذا المصطلح في القديم بنزعة انطباعية تفتقر إلى الضبط الموضوعي خارج أحكام القيمة، فتطفو ذاتية الناقد على سطح خطابه وهو يتحدث عن اللذيذ والممتع بلغة القلب والوجدان، يقول "أبو الهلال العسكري": "(فإذا) كان الكلام قد جمع العذوبة. والجزالة. والسهولة. والرصانة. مع السلاسة. والنصاعة. واشتمل على الرونق والطلاوة. وسلم من حيف التأليف. وبعد عن سماحة التركيب. وورد على الفهم الثاقب قبله ولم يرده. وعلى السمع المصيب. استوعبه ولم يمجه. والنفس تقبل اللطيف. وتنبو عن الغليظ..."[2]، فهوى النفس تنفر عن القبيح من الكلام وتدنو من الكلام الجميل.

والمتلقي بصيغة الجمع ليس على درجة واحدة من الانفعال بجوهر الشعر والمجاهدة في إدراك خفي المعاني، وكذلك تتفاوت قيمة النصوص الشعرية وتتفاضل بالقياس إلى بعضها البعض، يقول: "وأنه كما يَفْضُل هناك النظْم النظَم، والتأليفُ التأليفَ، والنسجُ النسجَ، والصياغُة الصياغةَ، ثم يَعْظُم الفضلُ، وتكثُر المِزَيَّة"[3]، ولذلك استبعد المتلقي القاصر الملازم لمقام الشعر والذي لا يتأتى له فك مغالق القول مقارنة بالمتلقي الحاذق الذي يمتلك من الذوق ما يمكنه من مكابدة إدراك مزية الصمت في النظم والتدرج عبر أهداب الأقوال الشعرية.

وذلك لأن المزية "ليستْ لك حيثُ تسمع بأذنك، بل حيث تنظر بقلبك، وتستعين بفكرك، وتُعْمِل رَوِيَّتك، وتُراجع عقْلك، وتَسْتَنْجِدُ في الجملة فَهْمَك"[4]، لذ فينبغي أن يكون السامع "مُهَيَّأً لإدراكها، وتكون فيه طبيعةٌ قابلّة لها، ويكون له ذَوْقٌ وقريحةٌ يجد لهما في

---

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص867.

[2] أبو هلال العسكري: الصناعتين، ص 41.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص35.

[4] المرجع نفسه، ص64.

نَفْسِه إحساساً"[28]، فيتأول الألفاظ على التباسها وثراء دلالتها، ويفك رموزها ليعبر إلى سر الكلام الفني، فالشيء "إذا نيل بعد الطلب له أو الاشتياق إليه ومعاناة الحنين نحوه، كان نَيله أحلَى، وبالمزِيَّة أولَى، فكان موقعه من النفس أجلّ وألطف، وكانت به أَضَنَّ وأَشْغَف، ولذلك ضُرب المثل لكل ما لَطُف موقعه ببرد الماء على الظمأ"[1].

وهكذا تتحقق المتعة لدى المتلقي التي هي نوع من الوعي الجمالي، الذي هو وليد لحظة المزية، والمزية رهينة فعل النظم، ومفهوم النظم لا يمكن أن يقوم إلاّ على أساس مكين من مفهوم متماسك للتخييل، فالنظم هو أداة التخييل ومادته الهامة التي يمارس بها، ومن خلالها فاعليته ونشاطه.

### 2. مبدأ التخييل:

من أبرز المفاهيم الجمالية التي أثارت انتباهنا لدى الجرجاني حديثه في أسرارا البلاغة على فعل التخييل الشعري كحيلة يقصد بها الشاعر اثبات "أمراً هو غير ثابت أصلاً، ويدعي دعوة لا طريق إلى تحصيلها، ويقول قولا يضع فيه نفسه ويُريها مالا ترى"[2]، لذا فالتخييل لعبة يمارسها الشاعر مع اللغة، ومدار هذا التمويه الاعتماد على قدرة نشاط المخيلة على التصرف واختيال اللغة، فتعيد تركيب الأشياء المتآلفة والمتضادة بهيأة جديدة تتراكب فيها الصور اللاشعورية لتتشكل على نحو قد يوافق الواقع.

ذلك لأن فاعلية التخييل الشعري كما يرى "جابر عصفور" تنحصر في نطاق الممكنات دون المستحيلات، فالقدرة الشعرية على المخادعة قصد التأثير في المتلقي واستدراجه والإيقاع به ليعتقد فيما يقال، تقتضي أن يكون ناتج التخييل الشعري خال من المستحيل، فالممكن تسكن إليه نفس المخاطب، لأن "المحال تنفر عنه النفس ولا تقبله البتة، فكان مناقضًا لغرض الشعر إذ المقصود بالشعر الاحتيال في تحريك النفس

---

[1] عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، ص139.

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص547.

لمقتضى الكلام بإيقاعه منها بمحلّ القبول بما فيه من حسن المحاكاة والهيئة بل ومن الصّدق والشّهرة في كثير من المواضع"[1].

وليس التخييل عند عبد القاهر متصوراً شعريا لا سند ينتمي إليه، فقد أفاد المؤلف في ضبط مفهوم التخييل غلى الفلاسفة المسلمين، بداية بالكندي الذي صنف "رسالة في حدود الأشياء ورسومها" والتي نجد فيها مصطلح التخييل مرادفا للتوهم، يقابلان الكلمة اليونانية فنطاسيا (Phantasia) ، يقول: "التوهم هو الفنطاسيا قوة نفسانية ومدركة للصور الحسية مع غيبة طينتها، ويقال الفنطاسيا هو التخيُّل، وهو حضور صور الأشياء المحسوسة مع غيبة طينتها"[2]، هذا يعني أن التخييل نوع من القوة النفسانية تقع بين الحس والعقل، لها القدرة على الربط بين الصور والرموز لحظة الخلق، وهذا النشاط التخييلي يكابده الشاعر ليبدع وهو جوهر العملية الشعرية.

يتضح مما سبق، أن التخييل في الأصل مصطلح فلسفي انتقل لى مجال الدراسات النقدية والبلاغية، وأصبح يحيل على "فاعلية الشعر وخصائصه، ويصف طبيعة الإثارة التي يحدثها الشعر في المتلقي، بل أصبح كصفة تميز الاستعارات والتشبيهات عن بعضها الآخر"[3]، وقد أثنى "جابر عصفور" على تصور "الفارابي" للتخييل، مشير إلى فضله في إقامة نظرية المحاكاة الأرسطية على أساس نفسي مكين، فسد الفجوة الموجودة بين علم النفس الأرسطي ونظرية المحاكاة الشعرية، فنظر "إلى الشعر من حيث تشكله

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص265. يُنظر أيضاً: جابر عصفور: الصّورة الفَنِيَّة في التراثِ النقدِي وَالبَلاغي عِندَ العَرب، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط3، 1992، ص61.

[2] الكندي يعقوب بي اسحاق: رسائل الكندي الفلسفية، تحقيق محمد عبد الهادي أبو ريدة، دار الفكر العربي، القاهرة، 1955، 167/1. نقلا عن: جابر عصفور : الصّورة الفَنِيَّة في التراثِ النقدِي وَالبَلاغي عِندَ العَرب، ص17.

[3] المرجع نفسه، ص21.

وتأثيره في المتلقي على أنه عملية تخيل"[1]، فوسع بذلك "الفارابي" من الشحنة المفهومية للتخييل وهذا ما لم يفعله "أرسطو".

وضح "ابن سينا" العلاقة القائمة بين الشعر والتخييل قائلا: "وليس أحد من النّاس لا نصيبَ له من أم الرّؤيا ومن حالات الإدراك التي تكون في اليقضة. فإنّ الخواطر التي تقع دفعة في النّفس إنّما تكون بسببها اتصالات ما، لا يشعر بها ولا بما يتّصل بما قبلها ولا بعدها[...] وهذه الخواطر تكون لأسباب تعنّ للنّفس مسارقة في أكثر الأمر. وتكون كالتّلويحات المستلبة التي لا تتقرّر فتذكر إلاّ أن تبادر إليها النّفس بالضّبط الفاصل"[2]، وعلى إثر ذلك تتولد لذه لدى المتلقي وقد أصابته عدوى ضروب التوهم والتخييل، وقد عبر عبد القاهر عن هذه اللذة بلفظة "الأُنس"، بمعنى التقبل من طرف المخاطب، يقول: إن "أُنس النفوس موقوفٌ على أن تُخرجها من خفيٍّ إلى جليٍّ، وتأتيها بصريح بعد مكنيٍّ، وأن تردَّها في الشيء تُعلِّمها إياه إلى شيء آخر هي بشأنه أعلم"[3]، وكنى عنها "جابر عصفور" بـ "تمويه المألوف"، من خلال إيراد المعاني والتراكيب المألوفة في شكل جديد، يوافق مقاصد المتكلم.

وأبرز ما ذكره "ابن سينا" خاصاً بالشعر هو قدرته على التّعجيب والتأثير، يقول: "العرب كانت تقول الشعر لوجهين أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به فعال أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شيء لتعجب بحسن التشبيه"[4]، وليس القصد منه التحقق من صدق واقعة ما.

---

[1] جابر عصفور : الصّورة الفَنِيَّة في التراثِ النقدِي وَالبَلاغي عِندَ العَرب، ص22.

[2] كتاب النّفس، ص155. وقد نقلنا الشاهد مختصراً من كتاب أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات، 164.

[3] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص121.

[4] فنّ الشعر من كتاب الشّفاء، ص 170. وقد نقلنا الشاهد من كتاب جماعي: دروب السّيمياء، ص134.

يبدو أن "الجرجاني" "تابع لابن سينا في القول، بالتعجب المنشئ للتخييل قارنا إياه بالسحر"، فسر سحر القول الشعري الذي عبر عنه الجرجاني بالكلام الجميل الذي "يُبصِّر الغاية، ويُبرئ العليل، ويَشْفِي الغليل"[1].

والعدول باللغة عن دلالتها المعهودة إلى نظام جديد في الإدلال نشاط رهين بفعل التخييل الذي تنقاد له اللغة وتستجيب له، فيتكون التَّعجيب والاستغراب، يقول:"وهل تشكُّ في أنه يعمل عمل السحر في تأليف المتباينين حتى يختصر لك بُعْدَ ما بين المشرق والمغرب، [...]. وهو يُريك للمعاني الممثَّلة بالأوهام شَبَهًا في اللأشخاص الماثلة، والأشباح القائمة، ويُنطق لك الأخرس، ويُعطيك البيان من الأعجم، ويريك الحياةَ في الجماد، ويريك آلتئامَ عين الأضداد، فيأتيك بالحياة والموت مجموعين.."[2]، فالتعجُّب "بها أحقُّ ومنها أوجب، وذلك جعلُ الموت نفسه حياةٌ مستأنفة حى يقال: إنه بالموت استكمل الحياة في قولهم (فلان عاش حين مات)"[3].

فيدرك البعد السحري للكلام في قدرته على التأثير في المتلقي باستدراجه عبر الانفعال بما في الشعر من قيم توجه السلوك الإنساني، ويلازم هذا التمويه التخييلي نشوة التعجب والإلذاذ، وليس يخفى علينا من دقة ووعي فيما قاله الجرجاني في سياق وصفه للطابع الذي صبغه التخييل على القول الشعري، إلا أنه قاد رؤيته هذه إلى نوع من "التناقض في معالجته التفصيلية للتخييل"[4].

لقد تابع "جابر عصفور" جملة المواقف التي عبر عنها الفلاسفة المسلمون والنقاد والبلغاء العرب، وأورد عدد من الشواهد التي تؤكد حقيقة الإطار الذي تناولوا داخله مسألة التخييل الشعري، وخلص بعد ذلك إلى هذا الرأي: "إذا كان مصطلح التخييل قد نال قدراً

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص116.

[2] المرجع نفسه، ص132.

[3] المرجع نفسه، ص135.

[4] المرجع نفسه، ص263 وما بعدها.

من لا بأس به من سوء الظن، عندما نظر إليه الفلاسفة من حيث ارتباطه بالملكات الإنسانية الدنيا، ومدى تأثيره بها وتأثيره فيها [...] فإنه من الطبيعي أن ينعكس ذلك على الاستخدام الأدبي للمصطلح في مجالات البحث النقدي، ومن ثم يصبح المصطلح قرينا لعمليات المخادعة والإيهام ومرادفا للأقاويل الكاذبة والباطلة"[1].

والحاصل أن تلك الرؤية كانت سارية المفعول حتى مع عبد القاهر الذي قسم المعاني إلى قسمين متباينين هما: عقلي وتخييلي، وكانت دراسته لهما من زاوية التباين التي تهتم بالمفاضلة بين المعنيين من جهة الصدق والكذب، أما المعنى العقلي هو "صحيح مجراه في الشعر والكتابة والبيان والخطابة، مَجْرى الأدلة التي يستنبطها العقلاء، والفوائد التي يثيرها الحكماء"[2]، فهو المعنى الصادق والأفضل بالنسبة للمؤلف وحجته في كونه مدار أحاديث النبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ –، وكلام الصحابة – رضوان الله عليهم– ، وآثار السلف، مقارنة بالمعنى التخييلي الذي لا يمكن أن يقال بأنه صدق وإن ما أثبتَه ثابت وما نفاه منفيّ"[3]، ويأتي بمثال عن هذا المنوال بقول شاعر[4]:

الشيبُ كُرْهٌ، وكُرْهٌ أن يفارِقَنى  أَعْجَبْ بشيءٍ على البَغْضاءِ مَوْدود

يعلق الجرجاني على هذا القول بأنه من حيث الظاهر صدق وحقيقة، لأن الإنسان لا يحب أن يدركه الشيب، ولذلك فهو يكرهه، وبالرجوع إلى البيت نجد الشيب مكروها ومودوداً، وكأنها اثبات لمحبة الشيب، وكأن محبة الحياة مقرونة ببقاء الشيب وهو معنى متخيل لا صدق فيه، فالمودود الحياة والبقاء[5]، فهذا القول الشعري التخييلي ليس سوى

---

[1] جابر عصفور: الصّورة الفَنيَّة في التراثِ النقدِي وَالبَلاغي عِندَ العَرب، ص72.

[2] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص263.

[3] المرجع نفسه، ص267.

[4] ورد هذا البيت في ديوان ابن معتز، باب الزهد والشيب، وينسب أيضا لمسلم بن الوليد. المرجع نفسه، 267.

[5] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص ص 267، 268.

عملية إيهام تقوم على مخادعة المتلقي، وتحاول أن تثير قواه غير العاقلة، لتخذر قواه العاقلة، فيستجيب المتلقي لمتخيلات هذا البيت الشعري بنوع من المغالطة.

يتراجع "الجرجاني" في رؤيته للتخييل بأنه خذاع للعقل وتزويق للباطل في موقفه من الاستعارة الذي سرعان ما يتراجع عن خروجها عن التصنيف التخييلي على أنها والتشبيه معان تخييلية[1].

هكذا تكونت المتصّورات الشعرية في منظومة "الجرجاني" التي تشمل التخييل والنظام والمزية، وهي أفكار على قدر من التشعب والتوزع تروم إلى الإبانة عن وجوه انعراج المؤلف عن المنظومة الفكرية العربية للشعرية ومقومات الشعر.

## 4- شعرية "التخييل" في (منهاج البلغاء وسراج الأدب):

لقد أبقى "حازم" على تعريف "قدامة" للشعر بأنه "قول موزون مقفى يدل على معنى"[2]، ولكن جعل الغرابة قواما له، يقول: الشعر "كلام موزون مقفّى من شأنه أن يُحبّب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكرّه إليها ما قصد تكريهه، لتُحمل بذلك على طلبه أو الهروب منه، بما يتضمّن من حسن التخييل له، ومحاكاة مستقلّة بنفسها أو متصوّرَة بحسن هيأة تأليف الكلام، أو قوّة صدقه أو قوّة شهرته، أو بمجموع ذلك. وكلّ ذلك يتأكّد بما يقترن به من إغراب. فإنّ الاستغراب والتعجّب حركةٌ للنفس إذا اقترنت بحركتها الخياليّة قويَ انفعالها وتأثّرها"[3] .

إن المنصت لهذا التعريف يكشف عن الجذر النقدي العربي في دراسة حازم للشعر بأنه كلام موزون مقفى، كما يكشف عن الأثر الفلسفي وذلك بفعل تأثره بـ"آرسطو" و"ابن سينا" مستلهما لمقولات "أرسطو" وخاصة ما تعلق بالمحاكاة والتخييل من كتاب "ابن سينا"

---

[1] عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة، ص 273 ومايليها.

[2] قدامة بن جعفر: نقد الشعر، ص 17.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص63.

"فنّ الشّعر" المترجم لعمل أرسطو، يقول "ابن سينا" في كتاب (الشفاء): "ونقول نحن أوّلا: إنّ الشّعر هو كلام مخيِّل مؤلّف من أقوال موزونة متساوية، وعند العرب مقفّاة"[1].

وبكل هذا تتعدل زاوية النظر إلى الشعرية العربية والشعر الـ"كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزياة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بها هي شعر غير التخييل"[2]، فلم تعد قضية الصدق والكذب في الشعر، مقياسا للحكم بالجودة بالنسبة إليه، فأعذب الشعر هو أشد "احتفاء بالإمكانات العظيمة التي تتيحها مغامرة الفنان مع مخيلته"[3].

كما ينفي أن يكون الوزن والقافية محددا جوهريا للشعر، فهما سمة في اختص بها كلام العرب، ونظر إلى التخييل على أنه غاية في الشعر فهو "قوام المعاني الشعريّة"[4]، متجاوز لحقيقة اقترانه بمقولة الصدق والكذب مستأنفا دفاعه عن الشعر ضد صفة الكذب، حيث أخذ يرى إلى الشعر قدرة على التخييل وإحداث صدمة في المتلقي، وهو ما سعى ابن سينا إلى إيضاحه، في كون التخييل لا يناقب اليقين وكون القول الصادق في بعض الأحيان أنجح من الكاذب[5]، يقول "حازم": "ولتواخي الصناعتين وتداخل أقاويل كلتيهما على الأخرى قال قائل:

وَمَا الشِّعْرُ إلاَّ خطْبَةٌ مِنْ مُؤَلِّفِ  يَجِيءُ بحَقٍّ أَوْ يَجِيءُ بباَطلِ"[6]

---

[1] فنّ الشّعر من كتاب (الشّفاء) لأبي عليّ الحسين بن عبد الله بن سينا، ضمن فنّ الشّعر لأرسطو، ترجمة عبد الرحمان بدويّ، ص161.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص79.

[3] خلدون الشمعة: المنهج والمصطلح، ص204.

[4] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص325. ويستفيض في هذه المسألة في الصفحة 55 وما يليها ضمن المنهاج.

[5] المرجع نفسه، ص75.

[6] المرجع نفسه، ص326.

فليس المهم معرفة صدق أو كذب القول الشعري وإنما الغاية استدراجها للمتلقي وتأثيرها فيه واقناعه، وقدرتها على توجيه سلوكه، فـ "كلّما قرب الشيء ممّا يحاكى به كان أوضح شبها. وكلّما اقترنت الغرابة والتعجيب بالتخييل كان أبدع"[1]، وهنا تظهر مواطن الجدة في التعامل القرطاجني مع مسألة الشعرية مقارنة بالوضع الابداعي الذي عاينه في زمانه، مخالفا لما قاله النقاد الأوائل بواجب المشابهة بين المماثلات، فالاستعارة مثلا عند "القاضي الجرجاني" "إنما القصد فيها التوسط والاجتزاء بما قرب وعرف والاقتصار على ما ظهر ووضح"[2].

ويميّز "الطاهر بومزبر" بين عدة خطابات يرد فيها كل جزء من جزئيات تعريف "حازم" للشعر التخييلي وهي:

- خطاب مخيّل: وهو الذي يركز على المحاكاة والتصوير للأشياء خارج البنية الوزنية والوقفات(القافية).
- خطاب موزون مقفى: والتي تحيل على الخطاب الشعري العربي الأصيل.
- خطاب موزون مقفى مخيّل: ويمكننا هذا النص من التمييز بين مفهومين هما:
- المفهوم العام: الذي يستغرق كل فعل كلامي ينتج في إطار تخييلي خاضع لنظام الوزن.
- المفهوم الخاص: والذي يضاف إليه عنصر القافية، فيصبح مفهوما خاصا بالخطاب الشعري العربي، ويتلون بجميع خواصه[3].

---

[1] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص81.

[2] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، ط4، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، 1966، ص433.

[3] الطاهر بومزبر: أُصُول الشِّعريَّة العَرَبيَّة (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، دراسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص ص57، 58.

ويذهب "أحمد الجوة" الذي استفاض في هذا الموضوع ضمن مؤلفه "بحوث في الشّعريّات" في الباب الثاني "شعريّة التّخييل في منهاج البلغاء وسراج الأدباء" إلى أن ضبط حازم لحد الشعر يجمع بين مركبين هما[1]:

- الماهيّة: التي تحدد حسب التعريف بالوزن والقافية أولا، ثم بفعل المحاكاة والتخييل، ولكن سرعان ما يتراجع معيدا ترتيبه لمكوّنات التعريف في قوله: "كلام مخيّل موزون، مختصّ في لسان العرب بزياة التقفية إلى ذلك. والتئامه من مقدّمات مخيّلة، صادقة كانت أو كاذبة، لا يشترط فيها بها هي شعر غير التخييل"[2]، نافيا بذلك أن يكون الوزن والقافية محدِّداً جوهريًّا للشّعر.
- الغائيّة: بمعنى غاية الشعر وفاعليته التي تبرزه ألفاظ الطلب والهرب والانفعال والتأثّر مثلما يبرزها ألفاظ الاستغراب والتعجُّب.

كما أومأ "حازم" عن خصوصية الصناعة الشعرية التخيلية التي يجسدها الشاعر عبر مجموعة من الأغراض والمحفزات التي تبعثه لقول الشعر، ولهذا فـ "يجب على من أراد جودة التّصرّف في المعاني وحسنَ المذهب في اجتلابها والحذقَ بتأليف بعضها إلى بعض أنْ يعرف أن للشّعراء أغراضًا أوّل هي الباعثة على قول الشّعر. وهي أمور تحدث عنها تأثُّرات وانفعالات للنّفوس"[3]، ويوجز هذه البواعث النفسية على تأليف الإبداعي في الخطاب الشعري ضمن ثلاثة ثنائيات هي: الأنس با(المسرة والرجاء)، و(الكآبة والخوف)، والتحول من (السار إلى المؤلم)[4].

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريّات (مفاهيم واتّجاهات)، مطبعة التّسفير الفنّيّ، صفاقس/ الجمهوريّة التّونسيّة، ط1، 2004، ص132.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص79.

[3] المرجع نفسه، ص11.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

وإذا ما حاولنا مماثلة هذه المحفزات النفسية في الإنشاء الشعري التي ذكرها "حازم" في إطار اصطلاحي معاصر ضمن ثنائية (اللذة والألم) مع "ياكسون" الذي يقول في معرض حديثة عن أغراض الخطاب النوعي بشكل عام في مقاله "ما الشعر؟"، والتي تتبلور بشكل أساسي في الألم دون اللذة ذلك لأن "لحظة العياء والحزن التي تعقب إشباع الحب. والإحساس بالعياء والحذر يتبلور في حافز عرفي تحبكه التقاليد الشّعرية بعمق"[1]، ولهذا نجده يصرف الألم كمصدر نفسي وحيد في بعث روح الإبداع، فـ "الألم وحده هو أمّ الشعر الحقيقي"[2].

يجسد نّسق الألم الثنائيات الثلاث التي حددها حازم، فاللحظة المصاحبة للعياء والحزن تتيح تحول النفسيّة من المؤلم إلى السار، ومن النفاذ إلى المسرة، وإن كان الخوف لا يفارق هذه الحركة الجدلية التي أساسها الاصطراع بين الثنائيات مما يثير مكامن النّفس، ويحرك المشاعر المتضاربة، بين الرغبة في اللذة وسيطرة الألم، ولا يعني ملازمة الخوف لفعل الكتابة أن يكتب الإنسان خوفه، يقول "رولان بارت": "ثمة قرب بين المتعة والخوف[...] إن الخوف لا يطرد الكتابة، ولا يرغمها، ولا ينجزها: إنهما يتعايشان معاً منفصلين بفعل المتناقضات الأكثر سكوناً"[3].

وفي محاولة "حازم" الوقوف على سر تشكل المعاني الشعرية لدى الشاعر مميز بين معاني الألفاظ ومعاني الأذهان إذ يقول: "إنّ المعاني هي الصورة الحاصلة في الأذهان عن الأشياء الموجودة في الأعيان. فكلّ شيء له وجود خارج الذهن فإنّه إذا أدرك حصلت له صورة في الذهن تطابق لما أدرك منه، فإذا عبّر عن تلك الصورة الذهنيّة الحاصلة عن الإدراك أقام اللفظُ المعبّر به هيئة تلك الصورة الذهنيّة في أفهام السامعين

---

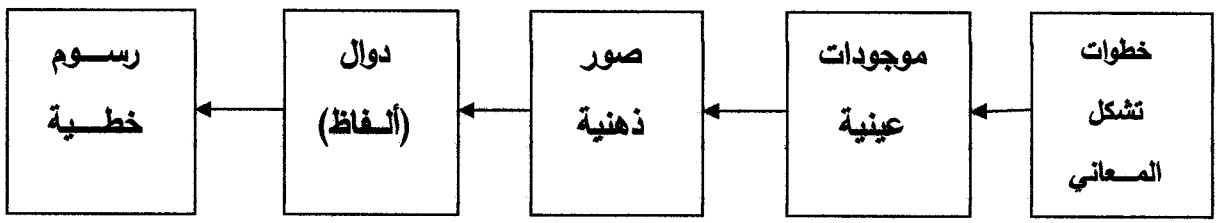
[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988، ص15.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] رولان بارت: لذة النص، ص87.

وأذهانهم. فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالته الألفاظ. فإذا احتيج إلى وضع الرسوم من الخط [...] صارت رسوم الخطّ تقيم في الأفهام هيآت الألفاظ"[1].

ومن ثم يصبح الكلام عرضة للتغير وفقا لأسلوب تأليف معاني القول الذي يكسب المعنى وجود خاص في اللفظ المعبر عنه، ويجسد "الطاهر بومزبر" هذه الخطوات الفنية في الشكل التالي[2]:




تلك هي المربعات التي توحد المعنى الذهني بكيفية التعبير عنه، ما عدا المربع الأخير (رسوم خطية) الذي أسقطه "حازم" من خطوات تشكل المعاني الشعرية، لأن تحوّل الخطاب الشعري إلى رسوم خطية يفقدانه عنصر الأداء الذي يحدد فيه الشاعر النوطات الصوتية له[3]، ومنه "فالوجود الذي لها من جهة الخط فليس التكلّم فيه من مبادئ هذه الصنعة"[4].

والمستفاد من هذا المثال المجسم لخطوات تشكل المعاني الشعرية أمران مترابطان:

- فاعلية التخييل اللغوي وأثره في النّفس شاعر.

- التنوع في أسلوب الصياغة الإنشائية شعرية كانت أم نثرية ينعكس على الوقع الخطي للنص أو البنية النصية.

---

[1] رولان بارت: لذة النص، ص ص17، 18.

[2] الطاهر بومزبر: أصول الشعرية العربية، ص 36.

[3] المرجع نفسه، ص37.

[4] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص18.

يبدو لنا مما سبق ذكره أن الكتابة الشعرية تفاعل بين المعطيين السابقين: اللغة/التخييل، والأسلوب، وهو ما عبر عنه "رولان بارت" بقوله: "إن أفق اللسان وعمودية الأسلوب يرسمان إذن للكاتب طبيعة لأنه لا يختار هذا أو ذاك"[1]، جاعلا الكتابة أثرا شكليا يقبع بين الطرفين، يقول: "نجد بين اللغة والأسلوب مكاناً لحقيقة شكلية أخرى هي: الكتابة"[2] المرتبطة بالذات التاريخية المتميزة عن الذات الفردية.

وقد خصص حازم القسم الثالث من المنهاج للحديث عن الأسلوب الذي ربطه بالمقاصد التي يختص كل منها بمعان معروفة لدى جمهور الناس، أي ما يجب التزامه وفق مقتضى الحال، "فأمّا ما يجب اعتماده في تحسين موقع الأسلوب من النفوس فذكر أفضل الأحوال الطيّبة والسارّة وأجدرها ببسط النفوس، وذكر أعلق الأحوال الشاجية بالنفوس وأجدرها بأن ترقّ لها النفوس، وذكر أدعى الأحوال الفاجعة إلى الإشفاق والجزع حيث يُقصد قصدُ ذلك"[3]، فليس كلامه على الأسلوب كلاما على خصوصية في بنية التعبير، وإنما الغاية من الأسلوب ملائمة النفوس ولذلك وجب الابتعاد عن ما تفر منه وتنقبض عنه، يقول: "إنّه إذا تمادى استمرار الشاعر في الأسلوب على معانٍ من شأن النّفس أن تنقبض عنها وتستوحش منها فقد يحق عليه أن يؤنس النفوس من استيحاشها ويبسطها من قبضها بمعان يكون حالُ النفس بها غيرَ تلك الحال لكونها ملائمة للنفوس باسطة لها[4].

وبالنتيجة، قدم لنا "حازم" التصور الأكثر دقة للمتصوِّرات التنظيرية التي تخص الشعرية موجهة الأنساق المفهومية للشعرية لدى الفلاسفة والنقاد العرب قديما التي اسقرت معالمها ومالت إلى التقليد، فكان تعريف الشّعر بالتّخييل هو الحدّ الغالب في (المنهاج)،

---

[1] رولان بارت: الكتابة في درجة الصفر، ص20.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص322.

[4] المرجع نفسه، ص323.

وهو موقف متأتي من تعريف "ابن سينا" للشعر بالتخييل ضمن كتاب "الشّفاء"، وهو ما فتح مسلكا جديدا في دراسة الظاهرة الشّعريّة.

## ثالثاً: الممارسة الشعرية في الدراسات الفلسفية والنقدية الغربية:

### I. الشعرية قديما:

تعود الملامح الأولى للشعرية الأوربية الحديثة إلى الحضارة اليونانية التي ضربت بسهمها في مختلف العلوم ردحاً من الزمن، فهي "حلم بدأ به منذ عصر أفلاطون الذي أكّده في محاورة أيون في عام 532 ق م"[1]، ليأتي من بعده "أرسطو" من خلال كتابه الصادر عام (334 ق/م) بعنوان (Péripoietikés)، والذي عرف في اللغة الفرنسية بـ (La poétique) ويترجم إلى العربية بـ "فن الشعر، "الذي تقادم بنحو ألف وخمس مائة سنة، هو أول كتاب خصص بكامله لنظرية الأدب، وهو في الوقف نفسه أهم ما كُتبَ في الموضوع"[2]، غير أن تودوروف يرى أن هذا الكتاب لم يلعب دورا كبير في تاريخ الشعرية، فشبهه بإنسان "خرج من بطن أمه بشوارب يتخللها المشيب"[3]، لأنه ليس كتاب في نظرية الأدب كما يدعى وإنما "كتاب في التمثيل (المحاكاة) عن طريق الكلام"[4]، عالج فيه خصائص أنماط الشعر التمثيلي الثلاثة: الملحمة والمأساة والملهاة ولم يذكر فيه الشعر الغنائي.

يختلف "فراي" عن "تودوروف" من جهة الاعتراض عن كون "فن الشعر" نظرية في الأدب، لأنه يرى أن ما يعنيه "أرسطو" بالبويطيقا هو نظرية تنطبق مبادئها على الأدب كله وتبرر كل طريقة نقدية صحيحة، ذلك لأن "أرسطو" تناول الشعر من منظور عالم الأحياء، يؤول من صياغة التجربة الأدبية العامة، وهذه الخطوة في رأي "فراي" تنكر حقيقة اهماله للشعر في الكتاب، فهو "كتب كما لو أنه كان يؤمن بوجود كيان معرفي قابل

---

[1] نبيل راغب: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان، مصر، ط1، 2003، ص378.

[2] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990، ص 12.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، الصفحة ن.

للفهم يمكن استكشافه عن الشعر ليس هو الشعر ذاته أو تجربة الشعر من قبل قارئه، بل هو البويطيقا"[1].

ويؤكد ما سبق ما ذكره "أحمد مطلوب" في كتابه (في المصطلح النقدي) بأن كتاب "أرسطو" الذي نقله "أبو بشر بن متّى" من السرياني إلى العربي سمي بـ"أبو طيقا" أو "الشعر" الذي اشتهر به، ولم تعرفه العرب باسم الشعرية، و"هو أوّل كتاب خصص بكامله لنظريّة الأدب، والوقوف على خصائص: أنماط الخطاب الأدبي"[2].

وكذلك يذهب الباحث التونسي "أحمد الجوة" نفس المذهب الذي يستدل بـ"أرسطو" حين اعتبر أن المحاكاة قاعدة كل الفنون يقول: "الملحمة والملهاة، بل والملهاة والديثرمبوس وجلّ صناعة العزف بالناي والقيتارة هي كلها أنواع من المحاكاة في مجموعها [...] فكما أنّ بعضها يحاكى بالألوان والرّسوم كثيراً من الأشياء التي تصورها، وبعضها الآخر يحاكي بالصوت، كذلك الحال في الفنون سالفة الذكر: كلها تحقق المحاكاة بواسطة الإيقاع واللغة والانسجام، مجتمعة معا أو تفاريق [...] أما الفن الذي يحاكي بواسطة اللغة وحدها نثراً أو شعراً، فليس له اسم حتّى يومنا هذا"[3]، فالأصل التأثيلي الذي تشكل منه مصطلح الشعرية عند "أرسطو" لم يقتصر على في جنس معين لأن الإبداع اللغوي الإنساني أوسع من يحدَّ بجس واحد أو اثنين.

يبدو أن المحاكاة مبدأ مشترك بين "أفلاطون" و"أرسطو" لكن كمتصور شعري يختلفان فيه، والحال أن "أرسطو" كما يرى الجوة قد ألف "كتاب الشعر مناقضا به ما تضمنه كتاب (الجمهورية) من أفكار تعلي من شأن عالم المثل وتقصي دور الشعراء في بناء المدينة الفاضلة وإقامة الفضيلة لأن محاكاتهم لا تنتج غير الأوهام والمشاعر

---

[1] نوثروب فراي: تشريح النقد، ص16.

[2] أحمد مطلوب: في المصطلح النقدي (عربي- عربي، دراسة ومعجم)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/ لبنان، ط1، 2012، ص129.

[3] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص ص4، 5.

المثيرة"[1]، فالتفكير الأرسطي يعتبر الشعر نشاط محاكاتي فهي "غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطفولة والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أثر استعداداً للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأولية. كما أنّ الناس يجدون لذة في المحاكاة"[2]، ومن هنا نشأ الشعر ومجمل الكلام الفني عامة كخلق إبداعي يعبر عن رؤية الفنان لعالمه.

وفعل المحاكاة كمتصور شعري أصلي في كتاب "أرسطو" متعالق مع مجموعة من المفاهيم الدائرة في فلكه، وهي الحكاية والتعرف والتطهير، فالحكاية كتجسيد لهذا الأصل بواسطة أحداث واقعة أو يزيد فيها عن الواقع والمعروف من الأحداث، لتوليد الحادثة الشعرية في المسرح الإغريقي، وحاصل هذه العملية الشعرية يكون طبيعيا فعل التطهير الذي يمثل حلقة الوصل بين فعل التأليف وفعل التأثير في المشاهد[3]، ومن هنا يجوز لنا كما يرى "الجوة" الحديث عن نظرية أدبية في كتاب "أرسطو"، وإن كانت خاصة بالشعر التمثيلي، مستثنية الشعر الغنائي لأنه لا يقوم على المحاكاة، وذلك إن اعتبرنا أن النظرية تقتضي وجود موضوع للتفكير ووجود جملة من المفاهيم التي يرتقي فيها التفكير في الموضوع إلى مستوى من التأمل[4].

رغم اعتراض "تودوروف" على كون موضوع المؤلف الأرسطي هو الأدب، فهو في تقديره قد شق الطريق النظري لكثير من الدراسات اللغوية للأدب، واتخذت هذه النظرية لنفسها اسما وهو البلاغة، وهيمنت من "غورغياس إلى عصر النهضة"[5]، التي أفرزت تصورات ثلاث مهدت لوحدة الأدب في القرنين السابع عشر والثامن عشر، هي[6]:

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريّات، ص60.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، ص12

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريّات، ص91.

[4] المرجع نفسه، ص122.

[5] رولان بارت: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999، ص25.

[6] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص ص13، 14.

1- بعثت شعرية "أرسطو"، وأريد لها مكانة الكتاب المقدس، ومن ثمة أضحت كتب الشعرية في العصور الكلاسيكية مجرد شرح ونسخ لكتاب "فن الشعر" فأساءت تقدير المتصور الشعري الأرسطيّ.

2- كثرت وتنوع الدراسات حول الأجناس الأدبية بما هي أدب في أجرائه.

3- تبلور نظرية وحدة الفنون التي تحولت في القرن الثامن عشر إلى علم الجمال مع النزعة الرومانسية الألمانية التي أخذت تفرض وجودها، وهو الأمر الذي هيأ مكان لنظرية الأدب في حدود نظرية عامة للفنون، فهي لا تقتصر على الأدب ولكنها تتجاوز لتشمل جميع فنون التي تطبع حياة الإنسان.

ومن هنا اتخذ مفهوم الأدب استقلاله مع النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية، التي ركزت على استقلال الفنون وإحالتها على ذاتها، فقوضت مفاهيم التمثيل والتقليد بمفهوم الجميل، وأفضت إلى التساؤل حول مميزات الأدب الخاصة إلى جانب الفنون الإنسانية الأخرى كالموسيقى والرسم والنحت والتصوير..، وظلت الرومانسية هي المسيطرة على حقلي الأدب والنقد حتى مطلع القرن العشرين، عندما بدأ علم اللغة في الظهور حيث بدأت مفهاهيمه تشيع في حقل الدراسات الأدبية، "وبذلك تغير نسق المعرفة الأدبية، لتقوم فيه اللغة بالدور الأكبر والأساسي المهيمن على ما عداه"[1].

أين استوت النظرية الشعرية علما قائما بذاته، مع الشكلانيين في روسيا، ثم انتقل مركز الجاذبية إلى ألمانيا، بين الحربين، ثم انقسمت نظرية الأدب إذن إلى نزعات متعددة، ارتبط بعضها بالأسلوبية وبعضها الآخر بالمقاربة المورفولوجية، وفي الثلاثينيات والأربعينيات، ازدهرت تيارات مختلفة للنقد الجديد (New Criticism)[2]، وفي قيمة هذا التوجه الجديد للشكلانيين يرى "تودوروف" أنهم أقرب إلى روح كتاب الشعرية مما كان في

---

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002، ص ص12، 13.

[2] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص14.

القرن السادس عشر، ذلك "لأنهم تناولوا العمل من حيث تركه "ارسطو"، وقد حققوا بهذا الصنيع تركيبا ناجحا لمختلف الاتجاهات التي كانت تطغى على نظرية الأدب حتى ذلك الحين، ونَحوا إلى تأسيس النظرية الحديثة"[1].

هكذا نرى أن الشعرية مصطلح وافد من الثقافة الأوروبية، يسعى لأن يكون بديلا عن المصطلح الفرنسي (Poétique)، أو الإنجليزي (Poetics)، وكلاهما يرجع إلى الكلمة اللاتينية (Poetica)، المشتقة من الكلمة الإغريقية (Poiètikos) بالصيغة النعتية التي تداولها الفرنسيون – خلال القرن السادس عشر–، بمعنى كل ما هو مبتدع مبتكر خلاق، أو بصيغة الاسم المؤنث (Poiètikè) المتداولة في القرن السابع عشر بالمفهوم الذي خطه :أرسطو" في كتابه الشعرية، وكل ذلك مشتق من الفعل الإغريقي (Poiein)؛ بمعنى: فعل أو صنع (Faire)[2]، فعلى حد تعبير بارت "عندما يضع الشعري نفسه أمام العمل الأدبي، فإنه لا يسأل نفسه: ماذا يعني هذا؟ ومن أين جاء؟ وبأي شيء يتعلق؟ ولكنه يسأل نفسه ببساطة وبصعوبة أكثر: كيف صُنِعَ هذا؟"[3] الخلق اللفظي، وعلى هذا النحو أبدى كل من "أوزوالد ديكرو" و"جان ماري سشايفر" توافقهما مع استعمال مصطلح الشعرية لدى "أرسطو" على أنه "دراسه الفن الأدبي بوصفه خلقا كلاميا"[4].

ومجمل القول إن (Poetics) مصطلح لساني يوناني، يتكون كما يذكر رابح بخوش من ثلاث وحدات لغوية هي: (Poeim)؛ وهي وحدة معجمية تدل في اللاتنية الشعر أو القصيدة، واللاحقة (ic)؛ وهي وحدة مرفولوجية تدل على النسبة وتشير إلى الجانب العلمي لهذا الحقل المعرفي، واللاحقة (s)؛ الدالة على الجمع، بمعنى علوم الشعر[5]، بمعنى

---

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص15.

[2] Jacqueline Picoche : Dictionnaire Etymologique du Français, Dictionnaires le Robort, Paris, 1994, P442.

[3] رولان بارت: همسة اللغة، ص251.

[4] أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان، ص176.

[5] رابح بوحوش: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة/ الجزائر، دت، ص57.

مجموع المبادئ والقواعد المتعلقة بالشعر، وهناك من يستعمل من يستخدم صيغة على الوجه القياسي فيصير المصطلح شعري في صيغة جمع الإناث شعريات على صيغة سيميائيات أو لسانيات[1]، فهي كما عرفها "شلوميت" "الدراسة النسقية للأدب كأدب. إنها تعالج قضية ما الأدب؟"[2].

كما يحدد "تودوروف" في مقاله ضمن "القاموس الموسوعي لعلوم اللسان" مصطلح (La poétique) على أنه يشتق في ثلاث مجار أساسية، يجري في نطاقها، باعتبار أنها تحيل على:[3]

1- "النظرية الداخلية للأدب"، أي النظرية التي تمكننا من معرفة الخصوصيات الفنية القارة في الخطاب الأدبيّ؛ والتي تمثل بدورها الاستعمال الخاص للغة وإنتاج المعنى، بعيدا عن مختلف الوشائج الخارجية، كالجوانب النفسية أو الاجتماعية، أو التاريخية..، لذلك فهي ترفض فكرة استعارة آليات/ أدوات خارجية، إذ أنها تسعى إلى استنباط عناصر مقاربتها من داخل العمل الأدبي ذاته، لذا فهي "مقاربة مجردة وباطنية للأدب في الآن ذاته"[4].

2- "اختيار المؤلف ضمن مختلف الإمكانيات الأدبية المتاحة بحسب الغرض أو التأليف أو الأسلوب: ومن ذلك شعرية هوغو"، بمعنى توظيف الأديب لآليات شعرية متميزة، تمكنه من الإنفراد عن غيره، فتكتسي بذلك أعماله صفة الأثر، كأن نقول مثلا: شعرية "دوستويفسكي" (Dostoïevsky) (1821- 1881) في تعدد الأصوات.

3- "القوانين المعيارية التي تنجزها مدرسة أدبية ما، وهي مجموعة من القواعد التي ينبغي التقيد بها أثناء الممارسة الفنية "؛ مما يعني أن لكل مدرسة أدبية ما معايير عامة،

---

[1] الطاهر بومزبر: التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007، ص53.

[2] شلوميت ريمون كنعان: التخييل القصصي، ص10.

[4] O. Ducrot, T. Todorov; Dictionnaire Encyclopédique de Sciences du langage, Editions du Seuil, Paris, 1972, P 106.

[4] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص23.

تضبط من لدن أديب ما باعتباره ممثلا لهذه المدرسة، وبالتالي عندما يتناول المتلقي أعماله الأدبية يلتمس توجهه الفني، مثلا إلى المدرسة الكلاسيكية، أو الرومانسية.

هكذا يتراءى لنا أن الشعرية تتمثل في المفهوم الأول أكثر" نظرية للأدب" لكونها تهدف إلى تقديم جواب لسؤالها الجوهري: ما الأدب؟ وهذا ما يذهب إليه "تودوروف" في كتابه "الشعرية"، بعد الشعرية نظرية تسعى لتأسيس مقولات تمكن من الوقوف على وحدة الآثار الأدبية وتنوعها.

## I.المفاهيم الشعرية الحديثة:

الشعرية قديمة جديدة في نظرية الأدب، قديمة لأنها تمتد إلى التفكير الشعري الأرسطي، وقد عبر "رولان بارت" عن ذلك بقوله: هي "جد قديمة، وجد جديدة، وذلك لأنها تستطيع اليوم أن تستفيد من التجديد المهم لعلوم اللغة"[1]، بفضل جهود التي بذلها الشكلانيون الروس، محاولة لانتشال الدراسات الأدبية من هيمنة الرمزيين الذين ركزوا اهتمامهم على الصورة، ومن الإجراءات التي لم تنظر في الظاهرة الأدبية نظرة محايثة، وقد أشار إلى ذلك معلم الشعريات الحديثة "رومان ياكبسون" Jakobson Roman(1896-1982).

### 1-1- شعرية الوظيفة الشعرية لدى "رومان ياكوبسن":

إن البحث في شعرية رومان ياكبسون، تعني البحث المباشر فيما قدمته الحركة الشكلانية الروسية من دراسات أدبية شكلية، تسعى إلى وضع مفاهيم نظرية حول الشعرية، فانصرفت إلى تحديد أدبية الأثر بالاستناد إلى اللسانيات التي نحت منحى بنيويا في دراسة الظاهرة الأدبية، كما مع عالم اللسانيات ياكبسون الذي ألقى محاضرته حول اللسانيات والشعرية بجامعة إنديانا، وبشر "يومها بسلامة الجسر الواصل (الأسلوبية) بين

[1] رولان بارت: هسهسة اللغة، ص251.

اللسانيات والأدب، وفيها عبر أن الشعرية فرع من اللسانيات"[1]، يرى أن "موضوع علم الأدب ليس الأدب، وإنما الأدبية (Littérarité) ، أي ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا"[2]، بمعنى البحث في الآليات والاستراتيجيات اللغوية الفنية التي جعلت من عملا ما أدبيا متميزا، أو بتعبير آخر البحث في الأدوات اللغوية التي تسهم في "تحويل فعل لفظي إلى أثر* (أدبيّ) "[3].

لذا يبدو أن موضوع الشعرية وفق هذه الرؤية متصلا بجهوده اللسانية، فيعرفها قائلا: "(الشعرية) ذلك الفرع من اللسانيات التي تعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها بالوظائف الأخرى"[4]، وعلى هذا الأساس يحاول "ياكبسون" أن يكسب الشعرية النزعة العلمية، وذلك باعتماده مبدأ المحايثة الذي أفرزته اللسانيات البنيوية والذي يتجلى في أجابته عن سؤال قوله: "ولكن كيف تتجلى الشاعرية؟ إنها تتجلى في كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشيء المسمى ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلى في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة"[5].

ويتضح أكثر ما سبق حديث المنظر عن وظائف اللغة في إطار نظرية للتبليغ/ التواصل، التي تتأسس في خضم مجموعة من العناصر المتضافرة والمتمثلة في:

---

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982، ص23.

[2] roman Jakobson, question du poétique seul, 1973, paris, p15 .

. نقلا عن: يوسف وغليسي:إشكالية المصطلح النقدي العربي الجديد، ص27.

[3] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص 78.

[4] المرجع نفسه: ص 35.

[5] المرجع نفسه: ص19.

المرسل[*](destinateur) الذي يمثل الوظيفة الانفعالية، يرسل رسالة (message) التي تمثل الوظيفة الشعرية، إلى المرسل إليه (destinataire) الذي يعكس الوظيفة الإفهامية، ولكي تكون الرسالة فعالة تقتضي سباقا (السياق/ context) تحيل عليه، الذي يمثل الوظيفة المرجعية، وتقتضي الرسالة بعد ذلك ستا مشتركة (code) بين المرسل والمرسل إليه، وأخيرا لابد من قناة فيزيائية ورابطا نفسيا (وسيلة الاتصال/ الصلة contact) لإقامة التواصل والحفاظ عليه، أما الوظيفة التي تحيل عليها كل من الشفرة والصلة هي الوظيفة الميتالسانية – كما يصطلح عليها ياكبسون–، والوظيفة الانتباهية على التوالي[1] ، والتي يُمثلُ لها في الخطاطة التالية[2]:

سياق/ مرجعية

مرسل/ انفعالية..... رسالة/ شعرية ..... مرسل إليه/ إفهامية

اتصال/ انتباهية

سنن/ ميتالسانية

وتسود هذه الوظائف في كل خطاب بدرجة متفاوتة، إلا أن الاهتمام الأساسي لدى ياكبسون ينصب على الوظيفة الشعرية لأنها الوحيدة التي تحيل على داخل اللغة، وهي أساس التمييز بين اللغة الأدبية واللغة اليومية التواصلية، وهي كما يعرفها "ياكبسون"

---

(*) يشير عبد الله محمد الغذامي أن حازم القرطاجني قد لمح إلى بعض عناصر الاتصال اللغوي وعلاقتها بالأدب قبل ياكبسون بنحو سبعمائة عام، التي يحددها كما يأتي: ما يرجع إلى القول نفسه: الرسالة، ما يرجع إلى القائل: المرسل، ما يرجع إلى المقول فيه= السياق، ما يرجع إلى المقول له= المرسل إليه، ثم يشير القرطاجني إلى تركيز الوظيفة الأدبية (الرسالة) في توحدها مع السياق، ثم يأتي المرسل والمرسل إليه كأعوان لتحقيق هذه المفاعلة، كما يشير إلى أهمية اللغة في التجربة الأدبية وذلك في توظيفها توظيفا جماليا يقوم على مهارة الإختيار وإجادة التأليف.
يُنظر: عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط4، 1998، ص17، 18.

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص27.

[2] المرجع نفسه، ص ص 27، 33.

"استهداف الرّسالة بوصفها رسالة والتركيز على الرسالة لحسابها الخاص"[1]، بتأكيده على الغاية الذاتية للوظيفة الإنشائية التي "تؤكد أن الكلمة توفر لنفسها قاموسها الخاص"[2]، وهو ما يظهر استناد الباحث أيضا إلى الفلسفة الفينومينولوجيا مع "أدموند هوسيل" Edmund Husserl (1859 -1938) في كتابه "بحوث منطقية" عام (1900-1901)، والذي دعا إلى العودة إلى الأشياء ذاتها للوصول إلى الماهية معارضا بذلك الميتافيزيقا التي تهتم بالجوهر والبحث في الكليات والمطلقات"[3].

كما يبين لنا "ياكبسون" المعيار اللساني الذي يمكننا من الوصول إلى الوظيفة الشعرية، والذي يحصره في مبدأ الاختيار (La sélection) والتأليف، (La combinaison) وذلك بإسقاط محور الاختيار على محور الترتيب على اعتبار أن "الاختيار ناتج على أساس قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق، بينما يعتمد التأليف وبناء المتوالية ويرفع التماثل إلى مرتب الوسيلة المكونة للمتوالية"[4]،

وانطلاقا من هذا الزوج المصطلحي في اللسانيات البنيوية تنقل الوظيفة الشعرية التماثل من محور الاختيار إلى محور التأليف حيث تمارس بناء المتوالية، فينبثق ما يسمى بـ"بنية التوازي" وذلك بخلق علاقة تماثل بين المقاطع المكونة للمتوالية، وتظل بنية التوازي مجرد نسق ضمن الأنساق التي تتضمن القوانين العامة للإبداع.

والتفكير النظري لـ"ياكبسون" في العملية الشعرية لم يغفل الجانب التطبيقي في إبراز فعالية الوظيفة اللسانية الشعرية في الخطاب الأدبي عامة، وفي الخطاب الشعري تخصيصا، وأبرزها تحليله معية "كلود ليفي شتراوس" Klaud Lévi- Strauss (1908-

---

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص31.

[2] المرجع نفسه، ص19.

[3] إ. م. بوشنسكي: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة عزّت قرني، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص ص184، 185. وينظر أيضاً: أحمد الجوّة: من الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة، ص190.

[4] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص33.

2009) قصيدة (القطط) لـ"شارل بودلير"، فلم يهتم بهيمنة الوظيفة الشعرية خارج (الشعر) كجنس أدبي، متجاهلا بذلك العديد من الأنواع الفنية، وكأن نظريته لا تصلح إلا بمعالجة الشعر. إلا أن الباحث لا يرى أن هذه الوظيفة مخصوصة بالشعر وحده بل يرى أن "قصر الشعر على الوظيفة الشعرية إلا تبسيط مفرط ومضلل. وليست الوظيفة الشعرية هي الوظيفة الوحيدة لفن اللغة، بل هي الوظيفة المهيمنة والمحددة"[1].

وقد لخص "رولان بارت" استثمار "ياكبسون" للأدب من خلال ثلاثة أشكال إجرائية، حيث أنشأ أولاً داخل اللسانيات قسم خاص وهو الشعرية الذي حددها أنطلاقا من تحليل وظائف اللغة، فالتعبير اللفظي الذي يركز على الشكل الرسالة يعد شعريا، ثم فاق عالم اللسانيات "فرديناند دو سوسور" Ferdinand De Saussure (1857 -1913) في إلحاحه على العنصر السيميائي، وعلى علم معجم للإشارات وأخير تكون لسانياته قد هيأت بشكل رائع ما يمكن أن نفكر فيه بالنسبة للنص؛ فلا يتحدد معنى الدال بوصفه المدلول الأخير وإنما بوصفه مستوى آخر من مستويات الدال[2].

كما يوجز "توماس وينز" Thomas Winner ما كسبته الشعرية من جهود "ياكبسون" التي تدمج النظير في التحليل فقال: إنّ "عمله الرائد قد شق الطريق النظري لجانب كبير من اللسانيات ومن الدراسات الشعرية البنيوية المعاصرة. فخلال إقامته ببراغ كان تأثيره حاسما لا في اللسانيات فحسب، وإنما في علم الجمال أيضا [...] وأما تأثيره في الفكر الفرنسي (بعد جهود "تودوروف" في نشر أعماله) فهو أيضا تأثيره ذو دلالة عميقة"[3].

---

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص31.

[2] رولان بارت: همهمة اللغة، ص ص234، 235.

[3] Thomas Winner, Les grands thèmes de la poétique jakobsonienne, Revue L'Arc, p .63.

. نقلا عن: أحمد الجوة: من الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة، ص216.

## 1-2- شعرية الإنزياح لدى "جان كوهن":

إذا كان "ياكبسون" قد ألبس شعريته فصائل منهجية متنوعة لسانية، أسلوبية، سيمولوجية، فإن شعرية "جان كوهن" Jean Cohen (1941- 2004) أيضا ذات منحى لساني، مستثمر بذلك مبدأ المحايثة في صورته اللسانية، أي تفسير اللغة باللغة نفسها بهدف تحديد الشعرية بالشكل الشعري، يقول: "الشعرية مُحايثة للشعر ويجب أن يكون هذا مبدأها الأساسي"[1] مع تنصيب اهتمامه على خاصية الانزياح اللغوي، فيرى أن "الشعرية علم موضوعه الشعر"[2].

يظهر أن "كوهن" ضيق من مجال الشعرية كما ينبعث من قوله أنه عنى بالشعر، وألغى النثر من خانة الشعرية، كون اللغة العادية لا تحدث أثر فنيا، عكس الشعر الذي يكمن في نمط خاص من الانحراف عن ما هو جاري في الاستعمال اللغوي، الذي تكون غايته التواصل والإبلاغ، فالشاعر لا يتكلم مثل الآخرين "بل إن لغته شاذة، وهذا الشذوذ هو الذي يكسبها أسلوباً، فالشعرية هي علم الأسلوب الشعري"[3]، هدفها البحث عن "الأساس الموضوعي الذي يستند إليه تصنيف نص في هذه الخانة أو تلك"[4].

ويمثل "كوهن" الأسلوب بالخط المستقيم الذي "يمثل طرفاه قطبين، القطب النثري الخالي من الانزياح، والقطب الشعري الذي يصل فيه الانزياح إلى أقصى درجة. ويتوزع بينهما مختلف أنماط اللغة المستعملة فعلياً، وتقع القصيدة قرب الطرف الأقصى، كما تقع

---

[1] "وهي كاللسانيات تهتم باللغة وحدها، ويكمن الفرق الوحيد بينهما في أن الشعرية لا تتخذ اللغة عامة موضوعاً لها بل تقتصر على شكل من أشكالها الخاصة".

يُنظر: جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2، 2014، ص40.

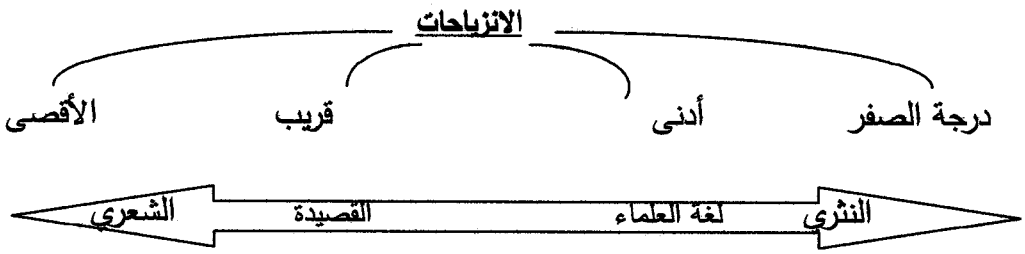
[2] المرجع نفسه، ص09.

[3] المرجع نفسه، ص15.

[4] المرجع نفسه، ص14.

لغة العلماء، بدون شك، قرب القطب الآخر، وليس الانزياح فيها منعدماً ولكنه يدنو من الصفر"[1]، ونستطيع أن نوضح ذلك أكثر في المخطط الآتي:

الأسلوب اللغوي




وبنفس الشكل يميز المنظر بين أربعة أنماط كتابية مبينا النموذج الشعري الذي بنى عليه نظريته الشعرية، مستندا إلى نظام تصنيفي من خلال مستويا التحليل اللغوي: الصوتي والدلالي، وطبقا لنظرية الإنزياح فالشعر ليس نثرا يضاف إليه شيء آخر، بل إنه نقيض النثر، وبالنظر إلى ذلك يبدو سالب (-) في درجة الصفر من الشعرية لأنه خالي من الانزياحات.

وكما يقيم "كوهن" تعارضا بين الشعر والنثر، فإنه قيم أيضا تعارضا بين ما يحدثه تسرب سمات أحد الجنسين إلى الطرف الآخر، فيرى أن قصيدة النثر تحمل البنية الدلالية، ولكنها تخلو من البنية الصوتية مثل وهي المعروفة بـ "القصيدة النثرية" والتى يصفها الباحث بالقصيدة الدلالية، أما النثر المنظوم ذو طبيعة صوتية لما يحمل من وزن وقافية، لكن تنعدم فيه السمة الدلالية فيسمه بالقصيدة الصوتية، أما الشعر الكامل يجمع البنية الصوتية والدلالية معا ويصطلح عليه "بالشعر الصوتي – الدلالي"، وهو النمط الذي اعتمد عليه في بناء نظريته الشعرية، عكس النثر الكامل المستفرغ من السمات الصوتية

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية،، ص24.

والدلالية، المؤدي للوظيفة الذهنية/ التمثيلية، أو ما يسمى بوظيفة المطابقة، أما وظيفة الشعر إيحائية، عاطفية[1]، بما هو كسر للمعهود في الخطاب النثري.

بناء على ما سبق، يتضح لنا أن الشعرية لدى "جان كوهن" تبتعد عن الشمولية، وذلك بالتقوقع في حيز الشعر بالدرجة الأولى، لأنه يقوم على مخالفة المألوف فهي علم موضوعه الشعر، متجاهلا النثر الأدبي بما فيه الرواية، القصة، قصيدة النثر، مستندا في ذلك على مفهوم الانزياح.

### 1-3- شعرية الخطاب لدى "تزفيطان تودوروف":

وتتجاوز شعرية "تودوروف" النظرة التجزئية التي انبثقت من طرحي "ياكبسون" و"كوهن" لتشمل كلا من الشعر والنثر، فمصطلح الشعرية لم يعد حبيس نطاق الشعر فقط، بل أضحى مجالا تتمظهر فيه مختلف الأنواع الأدبية التي ألغيت الحدود الفاصلة بينها، فتوسعت إثر ذلك امبراطورية الشعرية بما هي علم للأدب ككل، فهي اسم "لكلّ ما له صلة بإبداع كُتب أو تأليفها حيث تكون اللغة في آن واحد الجوهر والوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضيِّق الذي يعني مجموعة من القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصلة بالشعر"[2].

والشعرية كما يقول "تودوروف": "فنا مستقلا، موضوعه الأدب من حيث هو أدب"[(3)]، أي تبحث في القوانين العامة الكامنة، التي تنظم ولادة الأعمال، فـ"ليس العمل الأدبي في حد ذاته موضوع الشعرية، فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة، ليس العمل إلا إنجاز من إنجازاتها الممكنة[...] فإن هذا العلم لا يعني بالأدب الحقيقي، بل

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ص ص11، 13.

[2] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص ص23، 24.

[3] المرجع نفسه، ص 84.

بالأدب الممكن، وبعبارة أخرى يعني بتلك الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي، أي الأدبية" [1].

ومن هنا فإن الشعرية بحث في أدبية الخطاب الأدبي، وذلك بدراسة الخصائص العامة للأعمال الأدبية للتمكن من كشف الشفرات الإبداعية التي ينطلق منها الجنس الأدبي، ولذلك ينبغي أن يكون النص موضوعا كافيا للمعرفة، وهو ما يسميه "تودوروف" بالتأويل، وهو جعل النص يتكلم بنفسه حيث يفي بالموضوع الذي يتناوله، كما يجب أن يكون لكلّ نصّ تجليا لبنية مجردة وذلك من خلال الاهتمام بأنساق البنية الداخلية للنص دون ما يحيط به[2].

كما يلفت الانتباه المنظر إلى أن مجال الشعرية لا يقتصر عما هو موجود، بل يتجاوز ذلك إلى ما يمكن مجيئه مستندا في ذلك إلى التمييز بين النص الذي هو إنتاج القارئ، والأثر الأدبي الذي ينتجه المؤلف الحقيقي، لذا "فإن هذا العلم لا يعنى بالأدب الحقيقي، بل بالأدب الممكن"، أي الأدب الذي يستمر نصوصا لا نهائية، وهي دعوة منه إلى تأسيس ما يسمى بالأدب المحتمل والمفترض، وبالتالي بحث عن الاهتزازات الشعرية برؤية مستقبلية تتنبأ لممكن الآتي.

وما نستنشقه مما تقدم ذكره، أن للشعرية أصداء فلسفية أخضعتها إلى قوانين شكلية جامدة، تحت عبارة المحاكاة مع "أرسطو"، لكن أثر تغير المنطلقات مع البنيوية في مطلع النهضة اللسانية الحديثة، أصبحت منهجا له آلياته وأساسياته الإجرائية، انطلقت من البحث عن الأدبية في الشعر كمجال ضيق، إلى آفاق واسعة تتعلق بالأجناس الأدبية ككل.

---

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ص 23.

[2] المرجع نفسه، ص20.

## رابعاً: الشعرية في المتن النقدي العربي المعاصر:

نلاحظ أنه للشعرية في النقد الغربي مصطلح واحد وهو (Poétique) أما في المتن النقدي العربي المعاصر، فقد تعددت مقابلاته الاصطلاحية حتى عددها "يوسف وغليسي" فيما يقارب الثلاثين مصطلحاً* تشترك كلها في مفهوم البحث عن قوانين الإبداع، ويرجع هذا الاضطراب الاصطلاحي إلى انعدام التنسيق بين الباحثين الذين واجهوه "بجهود انفرادية تعوزها روح التنسيق الاصطلاحي على مستوى الحدود التي تنعكس حتما على مستوى المفاهيم"[1]، ومن الترجمات التي شاعت وأثبتت صلاحيتها في كثير من كتب النقد، والكتب المترجمة لفظة (الشعرية) التي ينحو أصحابها التنظير للظاهرة الإبداعية[2].

---

* وهي الشعرية، الشاعرية، الشعريات، الشعرانية، الشعري، الشاعري، فن الشعر، القول الشعري، علم الشعر، الدراسة اللغوية، أدبية الشعر، نظرية الشعر، الإنشائية، علم الأدب، علم الظاهرة الأدبية، التأليف، أصول التأليف، نظرية الأدب، صناعة الأدب، الإبداع، الفن الإبداعي، الأدبية، الجماليات، علم النظم، فن النظم، علم العروض، علم النظم والعروض، الماء الشعري، البوايتيك، البويتيك، البويطيقا، السمة الشعرية.

يُنظر: يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري/ قسنطينة، 2006، ص 36 وما بعدها.

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص34.

[2] والتي نذكر منها:

- تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، ط1، 1987.
- رومان ياكبسون: قضايا الشّعريّة، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال، ط1، 1988.
- كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت/ لبنان، ط1، 1987.
- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
- أدونيس: الشعرية العربية، دار الأداب، بيروت، 1985.
- حسن ناظم: مفاهيم الشعرية "دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم"، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- أحمد الجوّة: – من الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة، قرطتج للنشر والتوزيع، صفاقس، ط1، أفريل 2007.

– بحوث في الشّعريّات (مفاهيم واتّجاهات)، مطبعة التّسفير الفنّيّ، صفاقس/ الجمهوريّة التّونسيّة، ط1، 2004.

ويفسر إجراء ورواج هذا المصطلح بين الدارسين العرب كما يقول "أحمدّ الجوة" الذي يفضل مقابلة المصطلح الأجنبي بالإنشائية، يقول : "بما اعتبرناه «سُنّة نقديّة» وبقايا بيئة ثقافيّة يتنزّل فيها الشّعر منزلة أثيرة، ويستوعب سائر ألوان التأليف"[1]، والذي يعني أن قراءة التراث النقدي الغربي والاتصال به كان كفيلا بتجنيب المثقف العربي الكثير من مزالق فوضى المصطلح"[2]، وهنا نشير إلى أن المماثلة بين الشعرية اصطلاحا عربيا و«البُوَايتيك» "تنزع إلى التأصيل المصطلحيّ باستقدام الشعرية التي قيّدها القدامى بالشّعر لا غير، وبإجرائها مصطلحاً يتّسع لما نظّر له الغربيّون في مجال الأدب والتّفكير في قضاياه"[3]، والتي يمثّل فيها الشعر جنسا من جملة الأجناس الأدبية.

ثم يأتي بعدها مصطلح "الشاعرية والشعريات والإنشائية"[4]، يظهر مصطلح "الإنشائية" مع "عبد السلام المسدي" في مؤلفه (الأسلوب والأسلوبية)، الذي يدل على البناء والخلق والبعث، ويرتبط بالإبداع الأدبي ككل، كما يقول "ابن عربي: أنشأ إذا أنشد شعرا أو خطب خطبة، فأحسن فيهما"[5]، وبالتالي تعوض نزوع الشعرية إلى الشعر، إلا أن المسدي تراجع عن هذا الاصطلاح لالتباسه بمفاهيم التعليمية كفن الإنشاء المدرسي الذي

---

– من مسارات الشعر العربي المعاصر، مطبعة التسفير الفني صفاقس، ط1، 2015.

– محمد العياشي كنوني: شعرية القصيدة العربية المعاصرة، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010 .

– بشير تاوريرت: – الحقيقة الشعرية على ضوء المناهج النقدية المعاصرة والنظريات الشعرية (دراسة في الأصول والمفاهيم)، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2010.

–استراتيجية الشعرية والرؤيا الشعرية عند أدونيس (دراسة في المنطلقات والأصول والمفاهيم)، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2009.

[1] أحمد الجوّة: من الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة، ص176.

[2] عبد العزيز حمودة : المرايا المقعرة، مطابع الوطن، الكويت، 2001، ص91.

[3] أحمد الجوّة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، ص 178.

[4] يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورا الاختلاف، الجزائر العاصمة/ الجزائر، ط1، 2009، ص287.

[5] ابن منظور الافريقي: لسان العرب، ج6، ص 183. (مادة نشأ)

يعكس ما يتم تداوله من تمارين لغوية لاكتساب ملكة الأداء التعبيري ضمن قاموس المناهج التربوية، لذا يخشى إذا استعملت الإنشائية مماثلة للبوايتيك "أن توهِم بأنّها تدلّ انطلاقاً من مفهوم الارتياض اللّغويّ على نزعة تأليف الكلام بقصد إثبات الملكة التّعبيريّة وتأكيد الموهبة البلاغيّة"[1].

أما "عبد الله الغدامي" فقد نزع إلى لفظة (الشاعرية) في مؤلفه (الخطيئة والتكفير) تجنبا لالتباس لفظة (الشعرية) بالشعر، لكونها تتجه بحركة زئبقية نافرة نحو الشعر[2]، لكن السؤال الذي يفرض نفسه هنا كما يقول "وغليسي"، إذا كانت لفظة (الشعرية) توحي بالشعر، فهل تزول عن الشاعرية؟[3] لذا فهي لا تفيد غير انصاف الموصوف بصفته[4]، موحية بذلك عن دلالات الموهبة أو الاستعداد الفطري الذي نكتشفه في شخص ما مؤهل لقول الشعر الجيد، في حين نجد أن "عز الدين مناصرة" يجعل لكل لفظة (الشعرية والشاعرية) مفهوم يختلف عن الآخر ويكمله في الوقت ذاته، فـ "الشعرية علم نقدي شامل يتخذ من الشعر موضوعا له[...] أما الشاعرية فهي قيمة مضافة تتعلق بالنص، وتعنى بتحديد درجات الشاعرية (الأساليب الشعرية) في النصوص"[5]؛ وكأن الشعرية الدراسة العلمية التي موضوعها الشاعرية.

---

[1] عبد السّلام المسّدي: الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ (أنموذج الشّعرية والسّيميائيّة، المجلّة العربيّة للثّقافة)، تونس، السّنة 13، العدد 24، رمضان 1413، مارس 1993، ص12.

[2] عبد الله الغدامي: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر ) (Deconstruction)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط4، 1998، ص 07.

[3] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص 298.

[4] عبد السّلام المسّدي: الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ: ص38.

[5] شاعرية التاريخ والأمكنة (حوارات مع الشاعر عز الدين المناصرة)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2000، ص185.

وفي ظل هذا الاختلاف يذهب "عبد الملك مرتاض"، إلى اقتراح لفظة (الشعرانية) مقابل للفظة الأجنبية (Poétique ) [1]؛ الذي يعني النظام الشعري لشاعر أو كاتب، بينما يضطلع مصطلح (الشعرية) الذي يقابل اللفظة الأجنبية (Poéticité) بالحالة التي تميز كتابة ما، ولغرابة لفظة الشاعرية تداوليا تنازل عليها، ليحل محلها مصطلح (الشعريات)، كما يطلق عليه المصطلح التراثي (الماء الشعري) المستوحي من وصف القدامى للشعر الغني فنيا بكثرة الماء.

كما شاع تداوليا مصطلح (الجمالية/ الجماليات) مقابلا لـ (Poétique )، وكما ورد في كتاب (دليل الناقد الأدبي) في شرح النموذج التواصلي لدى ياكبسون "...أما حينما تتوجه الرسالة بالتركيز نحو ذاتها[...] فتسود الوظيفة الشعرية أو الجمالية"[2]، واستمد هذا المقابل وجوده من مرجعتين أساسيتين: أحدهما ترجمة "غالب هلسا" لكتاب "غاستون باشلار" Gaston Bachelard (1884 -1962) ، (Poétique de léspoc) "بجماليات المكان"[3]، التي نقل لاحقا إلى "شعرية الفضاء"، والأخرى شيوع مصطلح الوظيفة الجمالية (La Fonctiou Fsthétiques) مرادفة للوظيفة الشعرية لدى "ياكبسون" في كتابه "قضايا الشعرية"، إلا أن الجمالية اسم "لفلسفة الفن، غير ممكنة الحصول"[4]، لذا فهي نزعة مثالية، تعنى "بالمقاييس الجمالية بغض النظر عن الجوانب الأخلاقية، انطلاقا من مقولة الفن للفن"[5]، وبالتالي تختلف عن الشعرية.

---

[1] عبد الملك مرتاض: هل الحداثة فتنة (الحلقة 2)، ضمن مجلة المنهل السعودية، المجلد 56، العام 60، العدد 517، يوليو 94، ص121. نقلا عن يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، ص ص229، 300.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، ص 74.

[3] غاستون باشلار: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط2، 1984.

[4] مارك جيمينيز: ما الجمالية؟، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009، ص 28.

[5] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية، ص 62.

إلى جانب تلك المقابلات الترجمية السابقة نجد مصطلح الأدبية الذي شاع استعماله في دراسات الشكلانيين الروس وخاصة مع "ياكبسون" الذي ضبطه كما يرد في كتابه "قضايا الشعرية"، والذي ذكره "سعيد علوش" في مؤلف مترادفا مع مصطلح شاعريّة بقوله: "الأدبية: طابع ما هو خالص في الأدب، أي ما وشاعري[...] وليس موضوع علم الأدب، عند (ياكبسون)، هو الأدب، بل هو (الأدبية)[...] وتعرف (الأدبية)، في النظرية السيميائية للأدب، بكونها تسمح بتمييز نص أدبي، بالنسبة للنصوص غير الأدبية.."[1]، كما استعمله "صلاح فضل" في مؤلفه (إنتاج الدلالة الأدبية) الذي يرادفها بمصطلح الشعري في قوله مثلا: ".. هندسة الجمل التي لا تلبث أن تبوح بروحها الشعري"[2].

وكذلك يستعمل "توفيق الزيدي" (الأدبية) كموضوع لبحثه في التراث النقدي العربي حتى نهاية القرن الرابع، يقول: "طرْحُ مفهوم الأدبيّة يستدعي ضرورة البحث في صلتها بالأدب، فإن كان الأدب في أبسط تعاريفه مجموعة النّصوص التي توفر فيها البُعد الفنّي لتؤثر في المتقبل، فإن الأدبيّة موجودة حتماً في هذه النّصوص"[3]، مقابلا لمصطلح الشعرية بالصيغة الأجنبية.

بينما يلجأ بعض الدارسين إلى آلية التعريب لرفع اللبس عن مصطلح الشعرية، فقال "المسدي" بـ(البواتيك) في مؤلفه "المصطلح النقدي"، أما "عبد الملك مرتاض" (البوتيك) في "مؤلفه النص الأدبي من أين إلى أين؟" في حين يأتي "بشير قمري" في مؤلفه "مجازات" بـ(البويطيقا)، وتبعة في ذلك من الباحثين كـ"جابر عصفور" في ترجمة (عصر البنيوية)، "سعيد يقطين" في (الكلام والخبر).

هذا، ولم تتوقف المجهودات العربية الحديثة عند حدود الترجمة، بل حاول العديد من النقاد تقديم إضافات تنظيرية وتطبيقية لهذا المصطلح، ومن أبرز الكتاب نجد:

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص32.

[2] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبيَّة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987، ص127.

[3] توفيق الزيدي: مفهوم الأدبيّة في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، سراس للنشر، تونس، 1985، ص03.

## 1- "كمال أبو ديب" وشعرية الفجوة: مسافة التوتر:

يستند "كمال أبو ديب" في تحديد مفهوم شعرية (الفجوة: مسافة التوتر) إلى محورين هما: العلائقية والكلية، فالشعرية "خصيصة علائقية، أي أنها تجسّد في النصّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكوّنات أولية سِمَتُها الأساسية أن كلاًّ منها يقع في سياق آخر دون أن يكون شعريّاً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي حركته المتواشجة مع مكوّنات أخرى لها السِمَةُ الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعرية ومؤشرا على وجودها"[1]، فمن أبرز خصائصها التّمركز في علاقة معينة بين أجزاء في حال انفرادها، والتي تجمع كافة المكونات النصية اللغوية، والدلالية، والبلاغية، الإيقاعية..

ثم تمتد وتتوسع بتتبع المنظورات العلاقية المحتملة للعلاقة الأولى في عملية الخلق اللغوي الأدبي الذي يتتبع من خلاله الأسرار الشعرية، لأن "المادةَ الوحيدة التي يطرحها النصّ الشعريّ للتحليل هي لغته: هي وجوده الفيزيائي المباشر على الصفحة، أو الفضاء الصوتي. ومن هنا كانت الإمكانية الوحيدة لتحليل الشعرية في النص هي اكتناه طبيعة المادة الصوتية- الدلالية"[2].

ولما كانت الأعمال الأدبية تجسيدا لرؤيا عالمية معينة في قالب نصي فلا مناص من تجلي بعض مكونات الشعرية في ما هو خارج نصي، أي في "مواقف فكرية، أو بنى شعورية أو تصورية، مرتبطة باللغة أو بالتجربة أو البنية العقائدية (الإيديولوجية) أو برؤيا العالم بشكل عام"[3]، وهنا تبرز الخصيصة الكلية للشعرية والتي حاول من خلالها "أبو ديب" الجمع بين اللغوي والرؤيوي الذي يرمي من خلالها إلى تشكيل رؤية خاصة تقوم عليها شعرية العالم.

---

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت/ لبنان، ط1، 1987، ص14.

[2] المرجع نفسه، ص15.

[3] المرجع نفسه، ص22.

لقد ضبط "أبو ديب" في بداية كتابه (في الشعرية) مفهوم الفجوة: مسافة التوتر، والذي ذكرهما بهذه الصيغة دون حرف عطف يجمع بينهما، ورأى بأنها "الفضاء الذي ينشأ من إقحام مكونات للوجود، أو للغة أو لأي عناصر تنتمي إلى ما يسميه "ياكبسون" نظام الترميز (Codé)، في سياق تقوم فيه بينها علاقات ذات بعدين متميزن"[1]، فالفضاء هنا بمعنى البنية اللغوية التي تتشكل فيها العلاقات اللفظية، وقد عقد المؤلّف مقارنة مفيدة بين هذه العلاقات متوسلا بمفهومي محور المنسقي والمحور التراصفي وهي[2]:

أ- علاقات منظمة في بنية لغوية طبيعية ومألوفة.

ب- علاقات غير متجانسة لكنها في السياق الذي تقدم تطرح فيه صيغة المتجانس الذي يحدده الهدف النصي، فالعلاقات إذن متعلقة بأسلوبية وشعرية مخصوصة في عالم الكتابة.

كما يحدد مفهوم الفجوة: مسافة التوتر من زاوية استجابة المتلقي/ المتقبّل الذي بوسعه ملئ الفجوات دون أن يتصل ذلك بمقاصد المؤلّف، يقول: "هو الفضاء الذي تشكل فيه العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي[...] كل نص يطرح إشكالية القراءة – التلقي على تفاوت وتغاير في درجة عمق طرح هذه الإشكالية بين نصّ ونصّ؛ وشعرية النص هي إحدى وظائف درجة العمق التي بها يطرح هذه الإشكالية"[3].

وقد كان "ولفغانغ إيزرْ" Wolfgang Iser أسبق المهتمين ضمن الاتجاه المعروف في النقد العربي المعاصر بـ (نقد استجابة القارئ/ Reader- Response Criticism )، والذي أولى أهمية قطبين في تصنيف العمل الأدبي هما: القطب الفني المتعلق

---

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص21.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المرجع نفسه، ص83.

بالمؤلف/الباثّ والقطب الجمالي المرتبط بالمتلقي، يقول: "عندما يملأ القارئ الفجوات يبدأ التواصل، فالفجوات تؤدي وظيفتها كمحور تدور حوله علاقة النص– القارئ بأكملها"[1].

والحقيقة أن محدِّدات شعرية الفجوة: مسافة التوتر عند "أبو ديب" تبدو متشابه مع مفهوم الانزياح الذي يؤدي إلى مجاوزة المألوف إلى الغريب وهو الفعل الذي يكسر أفق انتظار المتلقي أو كما يعبر عنه "ياكبسون" بـ"التوقع الخائب أو الانتظار المحبط"[2]، والذي توسع فيه "جان كوهن" في دراساته التنظيرية، فالفجوة هي خلق مسافة توتر بين الكونين؛ اللساني والرؤيوي، وفعل الخلق هذا هو ما يولد الشعرية.

لذا فالتوقع الخائب أو الانتظار المحبط هو تعبير عن التوتر الذي يعيشه القارئ في تعامله مع النص الأدبي لأنه لا يستطيع أن يملئ كل ممكنات الفراغات النصية والرؤية الفكرية الإيديولوجيّة للإمساك بالشعرية.

وعلى هذا، تفقد الملفوظات حيادها في العمل الأدبي وتتلاشى المسافة بينها وبين التجربة الإبداعيّة ورؤيا العالم التي تنصهر معها في سياق الموقف الجديد، الذي اندرجت فيه انصهاراً مُشَفَراً (Codifié)، لتكتسب السمة الشعرية تُستنتَج مما يقوله النصّ ضمنيًّا من جهة المتلقي، فتهب الفجوة: مسافة التوتر للنص الأدبي شعرية لا متناهية بقدر ما يمنحها القدرة في الصمود في مواجهة القراءات.

---

[1] W.Iser : The Reader in the Text, ed. by S.R. Suleiman and I.Crossman (Princèten,1980). P .109.

. نقلا عن كمال أبو ديب: في الشعرية، ص155.

[2] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ص83.

وكذلك نجد أنه حين رام "أبو ديب" الاستدلال على أنّ الشعرية وظيفة من وظائف الفجوة: مسافة التوتر التي تبرز الجانب الفني في بنية التعبير الإبداعي، وأورد أمثلة متعددة تحمل صوراً لهذه الوظيفة التي أساسها الفجوات النصية[1].

لكن كيف تتحدّد هذه الوظيفة نصيا؟ لقد بادر هنا "أبو ديب" إلى ضبط مفهوم الفجوة: مسافة التوتر في إطار مفهومين تبلورا بشكل خاص في الدراسات التوليدية التحويلية مع "نعوم تشومسكي" Noam Chomsky (1928) وهما: "البنية السطحية والبنية العميقة" (deep Structure and surface structure) ، وانطلاقا من هذا الزوج المصطلحي في اللسانيات ضبط أبو ديب مفهوم الشعرية بقوله: "إن الشعرية هي وظيفة من وظائف العلاقة بين البنية العميقة والبنية السطحية؛ وتتجلى هذه الوظيفة في علاقات التطابق المطلق أو النسبي بين هاتين البنيتين، فحين يكون التطابق مطلقاً تنعدم الشعرية وحين تنشأ خلخلة وتغاير بين البنيتين تنبثق الشعرية وتتفجر في تناسب طردي مع درجة الخلخلة في النص"[2].

والمتحصل من هذا التعريف أن استخدام اللغة الشعرية يقتضي تخيّر الألفاظ والصياغات التي تضمر البنية العميقة للكلام ومنه تكتسب بنية القول الفني تميزا من بنيات القول المألوف، يقول: "إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية المتجمدة لا ينتج الشعرية بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة، وهذا الخروج هو خلق لما أسميه الفجوة: مسافة التوتر، خلق للمسافة بين اللغة المترسبة وبين اللغة المبتكرة في[...] صورها الشعرية"[3].

---

[1] الأمثلة التي اعتمد عليها هي من: ديوان أبي نواس، الأعمال الكاملة (شعر) لأدونيس، دوان عروة بن الورد، ديوان امرئ القيس، ديوان عبد الوهاب البياتي. يُنظر: كمال أبو ديب: في الشعرية.

[2] المرجع نفسه، ص57.

[3] المرجع نفسه، ص38.

وتتبلو الفجوة: مسافة التوتر وبشكل لافت في اندماج النص النثري في النص الشعري، حيث يتحول اللاوزن، واللاصورة، واللاتناسق، واللالغة إلى مكون غني بطاقات شعرية كثيفة، ويتم هذا التحول ضمن شبكة من العلاقات تتموضع في بنية كلية وهي القصيدة المعاصرة التي تتشكل ضمن شبكة من العلاقات الجديدة التي تقع بين النص النثري والنص الشعري والتي من خلالها يكتسب النص النثر شعريته، وذلك طبعا عبر الفجوة التي تقع بين "لغته، ولهجته، وتركيبه اللغوي المتوازن، السجعي نسبياً، وبين لغة القصيدة المغايرة له[...]، ثم ضمن البنية الكلية للقصيدة. كما تفيض الطاقة الشعرية للنصّ المقتبس من الفجوة التي تنشأ بين البعد التاريخي والبعد الحاضر[...] بهذه الصورة، ندرك أن النثري لا يمتلك خصيصة نثرية بشكل مطلق، وأنه طاقة قادرة على الفيض بالشعرية"[1].

والمتحصّل من وموقف "كمال أبو ديب" النقدي من شعرية الفجوة: مسافة التوتر الذي يتفق نسبيًّا مع موقف الغربيين في مسألة الإنزياح، هو اقتدار الشعر بوجود الفجوة على التنويع الخيالي الذي تنسج من خلاله الشعرية توليفاتها السحرية بين الانفتاح والانغلاق في حيزات الكلام الشّعريّ، أين تتخفق للقارئ المتعة في اكتشاف الغامض الجميل الذي يمسك بأطراف الشعرية إلاّ غلبا وألما.

---

[1] كمال أبو ديب: في الشعرية، ص ص 66، 67 وص 68.

* الرُؤْيَةُ كما ترد في القاموس المحيط بمعنى "النَّظَرَ بالعَيْنِ وبالقَلْبِ [...] والرُّؤيا: ما رَأَيْتَه في مَنَامِكَ ج: رُؤَى، كهُدَى"، ومنه وردت لستعملت في القاموس الصوفي مرادفة للبصيرة، "أي رؤية الحق موصوفا بعين صفته الربوبية بنور البصيرة".

يُنظر: الفيروز آبادي: القاموس الحيط، ص1295.

ويُنظر أيضا: عبد الرزاق الكاشاني: معجم اصطلاحات الصوفية (القسم الأول والثاني)، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992، ص52.

## 2- شعرية الرُّؤيا الكونية عند "أدونيس":

خصص "أدونيس" لمفهوم الرُّؤيا* الشِّعريّة مواضع كثيرة من أعماله النقدية التي ضبط فيها تفكيره في هذه المسألة الشِّعريّة التي تهتم بالشعر بوصفه "تأسيسٌ، باللغة والرؤيا: تأسيس عالمٍ واتجاهٍ لا عهد لنا بهما، من قبل. لهذا كان الشعر تخطياً يدفع إلى التخطي. وهو، إذن، طاقة لا تغيّر الحياة وحسب، وإنما تزيد، إلى ذلك، في نموّها وغناها وفي دفاعها إلى الأمام وإلى الفوق"[1]، كاشفة عن أغوار المجهول الميتالغوي والميتافيزيقي، والتي تتجسم في قصيدة- الرُّؤيا الكونيّة التي "تنمو أفقيًا، في تحولات العالم. وهي لا تصدر، مصادفةٌ عن مزاجٍ أو وحيٍ، بل تصدر بدفعة واحدة ورُؤيا واحدة، وحدس واحد"[2]، وفي ضوء هذه القصيدة تستقر الشعرية.

وتتحدد الرؤيا الشعرية عند "أدونيس" في ظل جملة من المقولات التي تترابط فيما بينها، والتي تتمثل في : التجاوز، والرفض، والكشف، والنبوءة.

ترتبطُ مقولة التجاوز بانفتاح الشعر على الممكنات "ومن هنا ينفذ الشاعر برُؤياه إلى ما وراء قشرة العالم"[3]، مؤسسا لرُؤية شِّعريَّة عمادها التمرد على على ما هو كائن وعلى ما كان موجود لأن الشاعر "لا يرضى بالمعنى الذي تضعه العادة الإنسانية على الأشياء مهما كان مفيداً ويبحث لها عن معنى آخر، ومن هنا ينفصل عن التقاليد والعادة، ويصبح دوره في أن يوقظنا ويخلصنا من الأفكار المشتركة الضيقة"[4]، سعيا منه إلى الاسهام في تغيير العالم بإبداع شعري تجاوزي وهنا تتحقق الشعرية، ولكن الاستخدام السائد من المعاني "استخدام يقدّم عالما يموت، لاعالما يولد"[5].

---

[1] أدونيس: مقدمة للشعر العربي، ص102.

[2] المرجع نفسه، ص106.

[3] المرجع نفسه، ص120.

[4] أدونيس: زمن الشعر، ص09.

[5] أدونيس: سياسة الشعر، ص27.

لقد أكد "أدونيس" على أهمية فعل التجاوز في إبراز تجليات الشعرية، فقال في فصل (شعريّة الكشف عن "فضاء الأعماق" لأروخان ميسّر): "الفن كذلك، محاولة يقوم بها الانسان ليتجاوز وضعه كمخلوق، ويتحوّل إلى خالق، أداة ومجال للتحرر، أيضا[...] أن نبدع، فنّيا، هو، لذلك، أن ننفصل عن الثقافة السائدة، أي أن ننفصل عن غائية الأشكال الاجتماعية- الثقافية السائدة"[1]، ومن هنا تتحقق مقولة الرفض التي تقترن بمبدأ الهدم لما هو موجود من مفاهيم ثابتة وأفكار جامدة في سبيل تحقيق الشاعرية الأدبية، يقول: "الرفض، بحد ذاته، عنصر هدام، لكن ما من ثورة جذرية أو حضارة تأتي دون أن يتقدمها الرفض[...] في هذا الأفق تولد القصيدة العربية الجديدة، تعانق الحداثة وتتجاوزها ترفض الواقع لحظة تقبله وتحاوره وتعيشه[2]".

أما المقولة الثانية فهي الكشف المكملة للمقولة السابقة التجاوز، فبتجاوز الشاعر للمألوف السائد يتحول في هذه الحالة إلى مكتشف للعالم اللامرئي، وبهذا يغدو "الشعر خلقا، يكشف عن الأجزاء الخفية أو المنتظرة أو الغائبة من وجودنا ومن مصيرنا على سواء"[3]، وانطلق "أدونيس" من مجمل الأفكار المعرفية التي طرحت في التراث الصوفي الإسلامي المبنية أساسا على أساس الكشف، والذي يعني "الإطلاع على ما وراء الحجاب من المعاني الغيبية والأمور الحقيقية وجودا أو شهودا"[4]، لإدراك الحقائق الغيبية من مصدرها في صورة التجليات المرئية التي تشير إليه دون الإحاطة بها، لأن الغيب "يظل غيباً. قائم بذاته ولذاته. ولا يمكن وضعه في صورة نهائية[...] (فهو) يختلف عما نسميه

---

[1] أدونيس: سياسة الشعر، ص119.

[2] أدونيس: زمن الشعر، ص161.

[3] أدونيس: سياسة الشعر، ص27.

[4] الشريف علي بن محمد الجرجاني: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1980، ص184.

المجهول. المجهول قابل للمعرفة، في ذاته، لكن هذا الغيب لا تستنفده المعرفة أو لا تحيط به كلياً. كل ما نعرفه منه صور"[1].

وما يعنينا في الشاهد السابق ذكره بصفة أساسية هو ما ذكره المنظر بخصوص التمييز بين الغيب والمجهول ومدى انعكاسها على الشعر كتجربةٍ من تجارب الإنسان الذي تكمن هويته في "هذا الغيب. الإنسان وليد التاريخ لكنه، بما هو غيب، يتجاوز التاريخ"[2]، فتتحول الكتابة الشعرية إثر ذلك إلى اكتشاف في غياهب الوجود البشري والمتافيزيقي بصور عامة.

كما استلهم "أدونيس" كذلك في تأسيسه لرؤيا الكشف من مقولات الرمزيين والسرياليين أمثال: "شارل بودلير" و"ستيفان مالارميه" Stéphane Mallarmé (1842 -1898) و"بول فاليري" Paul Valéry (1871-1945)، الذين يرفضون السكون والثبات في المستقر اللغوي والرؤيوي في ظل عالم متجدد، مما يمهّد السبيل إلى الوعي بأوساع مفهوم الكتابة الأدبية.

ثم تأتي خاصية النبوة الشعرية بما هي تنبأ بالمحجوب/ المستقبل وكشفا مستمرا لخباياه المضمرة ضمن ثنائية (الجنون، الحلم) التي تفتح للمبدع عوالم جديدة جمالية مطلقة، "فبالحلم يرى الرائي ما طمسه عقله أو ما لم يقدر أن يراه بعينيه العاديتين. الحلم إذن كالجنون، يفتح أبواب الواقع الآخر الذي هو أكثر غنى وجمالا من الواقع المباشر"[3]، حيث تتكون رؤية شاعرية تتذرع بالجنون دون أن تقع في قلبه، وتستسرق بالحلم لما وراء الواقع دون أن تبرح الحقيقة في شكل لغوي يطرح مناجاة الرفض بقلم نبيّ.

---

[1] أدونيس: الصّوفيّة والسُّورياليّة، دار الساقي، 1991، ط3، ص ص139، 140.

[2] المرجع نفسه، ص139.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، ج3، ص200.

## خامساً: شعرية السرد:

إن تحديد "شعرية السرد" يقتضي بالضرورة البحث في مفهوم السرد والمقولات المرتبطة به لأن السرد ليس جنسا أدبيا، وإنما هو نمط من الخطاب قابل للدخول في تكوين الأجناس الأدبية وتمييزها، فـ "أنواع السرود في العالم لا حصر لها، وهي قبل كل شيء تنوع كبير في الأجناس، وهي ذاتها تتوزع إلى مواد متباينة، كما لو أن كل مادة صالحة لكي يضمنها الإنسان سرود[...] فالسرد لا يعير اهتماما لا لجودة الأدب ولا لرداءاته؛ إنه عالمي، عبر تاريخي، عبر ثقافي؛ إنه موجود في كل مكان كالحياة"[1].

### 1- السرد:

يعرف "جيرالد برنس" (Gerald Prince) السرد (Narrative) بأنه "الحديث أو الإخبار لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية من قبل واحد أو اثنين أو أكثر من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر من المسرود لهم"[2]. هذا التعريف الذي أورده "برنس" يعطينا دلالتين:

- الأولى أن السرد هو قصة معينة محكية تفترض وجود شخص يحكي يدعى ساردا (Narrateur)، وشخص يحكى له يدعى (Narrataire).
- الثانية أن السرد يتكون من مجموعة من العناصر التي تفرزها ثقافة معينة.

وفي هذا السياق يقول برنس "إن السرد يلقي الضوء على الزمنية وعلى الإنسان ككائن زمني"[3]. بعدها يستعرض الباحث لأجزاء السرد وهما: القصة والخطاب[4]، الذي يتم من

---

[1] رولان بارت (مشترك): طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ترجمة مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992، ص09.

[2] جيرالد برنس: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص145.

[3] المرجع نفسه، ص148.

[4] المرجع نفسه، ص146.

خلالهما تحديد السرد كمفهوم إجرائي، ومن هنا يميز "تودوروف" بين مضمون المحكي أي (القصة) وبين الأسلوب؛ أو وجهة النظر التي يروى المحكي من خلالها (أي الخطاب)"[1]، وهذا يعني أن السرد هو الأسلوب الذي تحكى به القصة والذي يختلف من شخص آخر، ولهذا فالقصة الواحدة يمكن أن تحكي بوجوه متعددة.

أما السرد كعلم (Narratology) يعنى بـ"دراسة القص واستنباط الأسس التي يقوم عليها و ما يتعلق من نظم تحكم إنتاجه وتلقيه"[2]، أي أن علم السرد بهذه الصفة، يهتم بمضامين الحكي وتحديد قوانينه وكيفية بناءه، ويعد أحد تفريعات البنيوية الشكلانية كما تبلورت لدى "كلود ليفي ستراوس" (C.L.Struss)، ثم تنامى في عمال دارسين بنيويين آخرين منهم البلغاري "تودوروف" الذي يعد أول من استعمل مصطلح (Narratology) الذي اقترحة سنة 1969 لتسمية علم الحكي (La science de récit) ، والفرنسي "ألغراد جوليان غريماس"، والأمريكي "جيرالد برنس"[3].

وبهذا يتضح كما يقول "عبد الله ابراهيم" أن السردية ولدت في أحضان الشعرية وتفرعت عنها "الشعرية فرع من أصل كبير هو الشعرية"[4]، وبتطور الدراسات السردية الحديث التي مهد لها "فلاديمير بروب" Vladimir Propp في علمه الرائد "مرفولوجية الحكاية" ذيع صيت مصطلح آخر وهو السردية (Narrativité) الذي يحيل على اتجاه خاص في عملية الإبداع، مخالف بذلك علم السرد (Narratology). أما الاتجاه الأول الذي تبنته الشعرية، موضوعاتي يدرس العمل السردي من حيث كونه خطابا، فيركز على طريقة التعبير بحد ذاتها، ويمثلة كل من "تودوروف وجيرار جنيت".

---

[1] رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، ص124.

[2] ميجان الرويلي وسعد البازعي: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط2، 2002، ص174.

[3] المرجع نفسه، ص174.

[4] عبد الله ابراهيم: المتخيل السردي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990، ص104.

ينطلق "جيرار جنيت" من التقسيم الذي اقترحه "تودوروف" عام 1966 في مقاله (مقولات الحكاية الأدبية)، والذي يروم من خلاله إلى تجسيد الحكاية من خلال ثلاث مقولات هي: "**مقولة الزمن**، التي يُعبَّر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ **ومقولة الجهة**، أو الكيفية التي يدرِك بها السارِدُ القصَّةَ؛ و**مقولة الصيغة**، أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد"[1]، ويحدد جنيت هذه المقولات في مؤلفيه "خطاب الحكاية" و"عودة إلى خطاب الحكاية" وفق هذا الترتيب[2]:

- مقولة الزمن (Temps) التي تنقسم حسب جينيت إلى:

الترتيب (Order)، والسرعة (Vitesse) ، والتواتر (Fréquence)

- مقولة الصيغة (Mode) التي تضطلع بتنظيم الخبر السردي على محوري البعد/المسافة (Distance)، والتواتر (Perspective)

- مقولات الصوت (Voix) التي تهتم بالعلاقات المختلفة بين البطل والراوي والمؤلف، الفعل السردي والحكاية، الراوي والحكاية، وذلك من خلال:

زمن السرد (Temps de Narration)

المستويات السردية (Niveaux Narratifs)

الضمير (Personne)

ويصطلح على هذا الاتجاه بعدة تسميات يجملها "يوسف وغليسي" بقوله "السرديات أو الشعرية السردية، أو سيميائيات الخطاب السردي، أو السيميائية الخطابية

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص45 وما بعدها. ويُنظر أيضا: عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، تقديم سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2000، ص17.

(Sémiotique Discursive)، أو حتى السرديات البنيوية (Narratologie Structuraliste)".[1]

أما الاتجاه الثاني شكلي يعنى بحليل الأحداث المسرودة حقيقية كانت أم خيالية، والذي يتمحور حول دراسة الحوافز (Motifs)، والوظائف (Fonctions)، والعوامل (Actants). ويسمى هذا الاتجاه بالسيميائية السردية (Sémiotique Narrative).[2]

**2- شعرية السرد:**

تنسب بداية التأسيس لشعرية السرد إلى "تودوروف" الذي ينطلق من الألسنية البنيوية وذلك في كتابيه:(الحدود الخطرة: الأدب والدلالة) 1967، و(شعرية النثر) 1971[3]، وتعد شعرية السرد (Poétique de Récite ) فرعا من شعرية النثر( Poétique de la Prose ) التي تنحدر منها شعريات نثرية مختلفة كشعرية السيرة الذاتية (Poétique de L'autobiographie ) لـ"فليب لوجان" (P . Lejeune) ، وشعرية الأشكال النثرية القصيرة (Poétique des Formes Brèves ) المرتبطة بـ"آلان منطادون"(A. Montadon) [4].

ويرى "يوسف وغليسي" أن شعرية السرد تجري في ثلاثة مجاري هي:

أولا: السرديات الشعرية التي تتمحور حول مصطلح (Narratology) الذي تقابله سرديات الخطاب أو السرديات البنيوية كما تطرق إليها البحث سابقا.

ثانيا: شعرية اللغة السردية: التي تقصر على حضور اللغة الشعرية في الكتابة السردية والنثرية عموما، أي فيما يمكن أن يشاع في النص النثري من وهج شعري.

---

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص31.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] تودوروف وآخرون: القصة الرواية المؤلف، ص 157.

[4] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص111.

ثالثا: شعرية الخطاب السردي والتي تتجاوز "الظاهر الشعري في اللغة السردية إلى باطن الخطاب السردي، الذي يهتز بفعل الحضور الشعري الصارخ مما يخلخل البنية السردية برمتها، ويجعلها موطنا موحدا لهويتين جنسيتين مختلفتين (الشعر والنثر)"[1]، وهذا يعني أن شعرية الخطاب السردي تعميق للمجرى السابق، لأنه يتجاوز الحضور الشعري في المستوى اللغوي إلى سائر المستويات التي تشكل مكونات الخطاب السردي، وتمثل الرواية الفضاء الرحب لتحقيق ذلك.

لتعني شعرية السرد هنا "أن الروائي الذي يكتب سردا يشعرن هذا السرد متوسلا في ذلك بمستويات اللغة الشعرية"[2]، والتي يختزلها نبيل سليمان في "كسر الترتيب السردي وفك العقدة التقليدية، تحطيم الزمن المستقيم، وتهديد بنية اللغة المكرسة، وتوسيع دلالة الواقع ليعود إليها الحلم والأسطورة والشعر.."[3]، وهنا يظهر فارق جوهري بين مصطلحي "شعرية السرد" الذي يسم العمل الأدبي ولا يسمه هذا العمل، لأنه قد يكون في الرواية كما قد يكون قائم في الشعر، أما "السرد الشعري" مختص بالعمل السردي.

### 3- شعرية السرد في الخطاب الشعري المعاصر:

"إذا قص الشاعر وفسّر أو علّم، غدا الشعر نثريًّا وخسر الرهان"[4]، وهذا القول لـ"جون بون سارتر" Jean-Paul Sartre (1905 -1980) الذي استهل به "دومنيك كومب" Dominique Combe الفصل الأول من كتابه (الشّعر والقصّ)، (Poésie et récit, une thétorique des genres)، استعراضا لموقف الرافضين للسردي في الشعر، يقول "هيغو فريد ريك" Hugo Fredrik Hjorthøy (1741- 1812): "تؤكد فنون الشّعر

---

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، ص114.

[2] مجلة عمان العدد 79، كانون الثاني 2002، ص72. نقلا عن المرجع السابق، ص129.

[3] نبيل سليمان: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2000، ص106.

[4] «Si le poète raconte, explique ou enseigne, la poésie devient prosaïque, il a perdu la partie » .Voir : Dominique Combe, Poésie et récit, une rhétorique des genres, José Corti, 1989, p .07.

على الدّوام المسافة الشّاسعة التي تفصل الشّعر عن السرد أو عن التّأليف الدراميّ، اللذين يتأسسان على الصلات الموضوعية بين الأشياء، وعلى المنطق"[1].

إلاّ أن هذه المواقف لم تحل دون تعويل الأدباء على اعتماد السرد قي قصائدهم في ظل ازدهار أجناس التأليف (Les genres de synthèse) من قبيل الرواية الشعرية والرواية المنظومة، وقصيدة النثر[2] كمزيج أجناسي يؤلف بين الشعري السردي، وبما أن قصيدة النثر تعد جنسا هجينا بطيعتها، فهي تقبل السردي بعده عنصرا غريبا على الشعر قبولا يجعلها منتمية إلى الشعر رغم وجود السرد، وبما أنها أيضا تعدُّ شكلا تأليفيا، فهي تفترض دوما وجود مقولات لا تراجع فيها وذلك مثل الشعري والسردي، وتساهم وفق ذلك في أعلى نقطة للمنطق الثنائي.

يوضح "فتحي النصري" في مؤلفه "السردي في الشعر العربي الحديث- في شعرية القصيدة السردية" المنطق الثنائي الذي اعتبره "كومب" من طبيعة التأليف في قصيدة النثر، وذلك لأن العلاقة بين الشعر والسرد في القصيدة يحكمها منطق تفاعل جدلي بين المكونات السردية ومقولات الخطاب الشعري، باعتبار تميزه بقوانين ووظائف مخصوصة.

والقصيدة السردية هي "القصيدة التي تبنى على السرد بما هو إنتاج لغوي يضطلع برواية حدث أو أكثر، وهو يقتضي توفر النص الشعري على (Histoire) أي على أحداث حقيقية أو متخيلة تتعاقب وتشكل موضوع الخطاب ومادته الأساسية"[3]، فيمثل السرد سمة شعرية ضمن مجموع السمات النوعية المتضمنة في الخطاب الأدبي، لأن

---

1 «Les arts poétiques insistent toujours sur l'immense distance qui sépare la poésie du "récrit" ou de l'écrit dramatique, qui sont fondés sur les rapports objectifs des choses et sur la logique» .Voir : Ibid. p11.

2 التي خصص لها كومب الفصل الخامس من مؤلفه (الشّعر والقصّ) ، (Chapitre 5 : Synthèse des genres et poème en prose)، المرجع نفسه، ص91.

3 فتحي النصري: السّرديّ في الشّعر العربي الحديث (في شعريّة القصيدة السّرديّة)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2006، ص118.

اللغة وهي تشكل عالمها الخاص في تخط مستمر للأقيسة الجاهزة المألوفة، فتأخذ من المناخ أجواء مضطربة غير أليفة ككتابة شعر انتهكت عذريته بتوظيف السرد فيه بطريقة فنية دون أن تضمحل خواصه الشعرية والرمزية الأصلية، لذا فهو شعر يحتفظ بلون غنائيته بقدر ما يصبغها باللون الدرامي السردي، أساسه الجوهري المزج بين التخييل والسرد.

وعلى هذا الأساس ترتكز شعرية السرد في الخطاب الشعري المعاصر على إبراز السمة الإبداعية التي تميز القصيدة السردية، والتي بموجبها يحصل الانفعال الذي يشعر به متلقي العمل الشعري، ومن هذا المنطق فالدال الشعري في الخطاب الشعري المعاصر لا تحده الحدود لأنه اتسع خارج حدود العلاقة الشعرية مع مدلوله، بكل ما يحمله من انزياحات تسمح له بالدخول إلى العالم السردي، كما أنه تجاوز نطاق النظام اللغوي المعياري إلى فضاءات جديدة مستفيدا من العتبات النصية والهوامش.

والسعي إلى الوصل الأجناسي وإلى تحريك الحدود الفاصلة بين الشعر والقصة مقصدان شعريان ظاهران في الشعر العربي المعاصر، ومن هنا فإن شعرية السرد في موضوع دراستنا تعنى بتسلسل الأساليب السردية في الخطاب الشعري المعاصر، ورصد انفتاحها على العالم السردي، معتمدين في ذلك على المدونة الشعرية للشاعر المغربي "محمد بنيس[1]".

---

[1] شاعر مغربي، ولد سنة 1948 في مدينة فاس، وأحد أهم شعراء الحداثة في العالم العربي، يتمتع بمكانة مميزة في الثقافة العربية، منذ الثمانينيات حتى اليوم، ويساهم بحيوية في الحداثة الشعرية بتجربته الشعرية، وهو ما جعل الشاعر الفرنسي برنار نويل (Bernard Noël) (1930) يقول في الكلمة التي خص بها ترجمته لديوان هبة الفراغ إلى اللغة الفرنسية: "إلى جانب أدونيس ومحمود درويش، أنشأ محمد بنيس عملا لا يدين فيه إلا للبحث الصبور عن أصالته الخاصة ليصبح نموذجا داخل اللغة العربية، وقد أصبح الآن يحمل مستقبلا هو ما يجعل منه عملا تأسيسيا" . نقلا عن موقع: https://ar.m.wikipedai.org

# الفصل الثالث

## الحكاية مشروع لتحقق الذات
## (محكي الاغتراب بين تجزئة الذات ووحدتها في تجربة بنيس الإبداعية)

نروم في الجزء الأول من هذا الفصل، البحث في محكي اغتراب الذات من جهة كيفية التفاعل بين أبنية النص الشعري، والمتن الحكائي الحاضر بكل أنواعه في مدونة محمد بنيس الشعرية تجسيدا لإرادة الحياة والإبداع.

كما أن مرادنا هو التعرف على هذا التعدد في توظيف الحكي الذي عليه مدار البحث إن كان مجرد صورة فنية توشي متن النص الشعري، أم أنه (Le bruissement) * بالمفهوم البارتي، أي هدير قصصي اعتَزى في صميم الرؤيا الكونية للنص الشعري، وهو ما يفضي بنا إلى اكتشاف التقاطع بين تاريخية الحكاية وحمولتها الرمزية في الخطاب الشعري عن طريق ما تهفو إليه الكتابة المعاصرة.

---

* في هذا الشأن يعتبر رولان بارت في كتابه (Le bruissement De la langue) المترجم بـ: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، أن (Le Bruissement) يتعلق باللغة التي تتألف من أصوات متعددة مثل الذي يثير ضجيجا في خطوه أو يتبعثر في أصوات خطاه، الأمر الذي يحرك فينا الاستماع والإنصات إليها، وهو حال القارئ في النص الذي "ينسج نسيجاً صوتيا هائلاً، تجد فيه الآلة الدلالية نفسها غير متحققة" إلى جانب المتعة أيضا، وكأنها سراب نصي ما يكاد يقترب منها القارئ حتى تنفلت منه، ص115 وما بعدها.

ويترجم الباحث التونسي محمد بن عياد في كتابه الكيان والبيان ، مطبعة التّسفير الفّنيّ بصفاقس، ط1، 2013، ص 47 وما بعدها، (Le Bruissement) بالهدير والذي جاء في المعجم الوسيط بمعنى ترديد الصوت: "هَدِيراً: رَدَّدَ صوته في حَنْجرَته"، ص976. ونقصد من خلال توظيفه في البحث تفسير ورود العديد من الحكايات التي تتخلف مواضعها، لكن الفاعل الرئيسي واحد والذي يتضح أكثر في المباحث اللاحقة من الفصل.

وفكرة الهدير القصصي المستوحاة من نظرية "رولان بارت" حول النص عموما تخدم بحثنا من جهة كونها تتبع سرّ الشعرية من المحكي المذكور في مدونة "محمد بنيس" الشعرية التي يحاول من خلالها تمثيل مشهد الاغتراب، يقول في قصيدة (طَريقُ الكَلِمَات)[1]:

وَحيداً، خَرجْتُ، أفتّشُ عنْ مُدُنٍ مِنْ نُحاسْ.

وَملْءُ دِمائَيَ حلْمٌ تورَّدَ، بينَ دِمشْقَ وفَاسْ.

خَرجتُ، وكُلّي اشْتياقْ

لصُبْحٍ جديدٍ. فَماَ جاءنِي نبأٌ عَنْ نُزولِ البُراقْ

[...]

خَرجتُ لأنّي بَقيتُ حَبِيسَ اغترابِي،

لَعلّي أُحرّكُ حرْفَ المصِيرْ.

وفي تمثيل السفر الدينامي للذات في محاولها استعادة الأصل الطبيعي/الحقيقي الذي سلب منها، بامتطاء أصوات الحكاية الصادرة عن الماضي التي توهم بدلالات وكأنها سراب بقيعة يحسبه القارئ المُلْتاح لماء الشعرية.

ولما كان غرضنا الوقوف على شعرية اغتراب الذات رأينا أن نقف عند حدّ الاغتراب وأنواعه عامة رسما لسبيل يجري إليه التطبيق في المباحث اللاحقة.

---

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة (شعر عربي معاصر)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2002، ص63.

## أوّلاً: في مفهوم الاغتراب:

لابد من القول بدءا إنّ الاغتراب من الغربة، فنقول: "فلان غَرْباً، وغُرْبةً: بَعُد عن وطنه"[1]، ومنه الاغْتَرَبَ بمعنى النُزُح عن الوطن. وبالعودة إلى معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية نلاحظ ورود مصطلح الاغتراب (L'aliénation) مرادفا لمصطلح الاستلاب، وهو "عموما حالة من يكون ملكا لشيء آخر غيره، ويمكن تتبّع مصادر فكرة الاستلاب (أو الاغتراب) إلى مفكّري عصر التنوير بفرنسا مثل "جان جاك روسو" Jean-Jacques Rousseau (1712- 1778)، وبألمانيا مثل "يوهان فولفغانغ فون غوته" Johann Wolfgang von Goethe (1749- 1832)، و"يوهان كريستوف فريدريش فون شيلر" Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759– 1805)، حيث كانت تعبّر هذه الفكرة عن الاحتجاج ضدّ الصفة اللاّإنسانية التي تتصف بها علاقات الملكية الخاصة. ولقد اتّخذت هذه الفكرة بعدا مثاليا في القرن التاسع عشر مع "فريدريك هيغل" Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 -1831)، إذ رأى أنّ العالم الموضوعي يبدو كـ (روح مستلبة) وأنّ غرض التطوّر هو التغلبّ على هذا الاستلاب في عملية الإدراك والوعي"[2].

ويوضح "معجم مصطلحات هيغل" أن الفيلسوف الألماني "هيغل" يستعمل كلمتين لمصطلح الاغتراب وهما:

1- كلمة (Entfremdung) التي تماثل (Entfremden) أي يجعله غريباً المشتقة (Fremd) بمعنى الغريب، والتي تشير إلى من يسلب أملاك الآخر، كما تشير إلى الاغتراب العقلي وخاصة الغيبوبة، ثم اتسع مدلولها إلى غربة الأشخاص عن بعضهم بعض.

---

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص637.

[2] جلال الدين سعيد: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، 2004، (د، ط)، ص36.

2- كلمة (Entäusserung) الألمانية، والتي تعني التنازل والاستسلام، والتجرد، وهو المصطلح الذي يستخدمه "هيغل" للإشارة إلى الاغتراب الذي يومئ بمرحلة الانفصال التي تنبجس من الوحدة البسيطة ثم تعود إلى الاندماج في وحدة أعلى متميزة[1].

ذلك لأن قوام حياة الأنا التوتر بين الشعور الممضّ بمسؤولية الحفاظ على المصلحة الاقتصادية أو الاجتماعية أو الثقافية أو السياسية بالتوق الدائب إلى استلاب حرية الآخر دون الاحساس بإثم اغترابه، والمشاعر التي يعانيها ومن هنا أصبح إنسان ذو "البعد الواحد"[2] مسلوب الحرية، ولا يخرج "كارل ماركس" Karl Marx (1818- 1883) عن السياق السابق الذي أنزل الاغتراب إلى عالم الواقع الاجتماعي، حيث يرى أن الإنسان يفقد "حريته واستقلاله الذاتي بتأثير الأسباب الاقتصادية أو الاجتماعية أو الدينية ويصبح ملكا لغيره أو عبدا للأشياء المادية وأن تتصرّف السلطات الحاكمة فيه تصرفّها في السلع التجارية"[3]، متجاهلة المشاعر الإنسانية.

ومن ثم فالاغتراب هو حالة تعاني منها الروح الإنسانية في ضوء محو طابعها الأصيل/الحرية التي تسعى إلى استرجاعه عن طريق الفعل وذلك بانفصاله عن ما هو موجود وعبثه به، وإذاعته باغترابه كما هو الحال في الشعر العربي المعاصر الذي يجعل من اللغة نفخة طينه ومسكن وجوده وفسحة غربته.

والاغتراب أنواع عديدة نختصرها في النقاط الآتية:

---

[1] هيغل: معجم مصطلحات هيغل، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، 2011، التنوير الطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، ص79.

[2] هربرت ماركوز: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط3،1988، ص3.

[3] جميل صليبا: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، الشركة العالمية للكتاب، (د.ط)، بيروت/ لبنان، 1994، ص 765.

**1- الاغتراب الذاتي:** الذي يعكس غربة الإنسان عن ذاته فـ"الإنسان يوجد أوّلا وقبل كل شيء، يواجه نفسه، وينخرط في العالم، ثم يعرف نفسه فيما بعد"[1]، لذا فالاغتراب عن الذات نوع من الشعور بالانفصال عن الذات الحقيقة وطمسها وذلك باللجوء إلى اصطناع ذات زائفة، أي ذات كما يراد أن تكون[2]، وقد عالج الفيلسوف "رينيه ديكارت" (R. Descartes) اغتراب الفرد عن ذاته ضمن ثلاثة مجالات[3]:

أ/ الكوجيتو (Cogito) الديكارتي: أو ما يطلق عليه اسم الاغتراب الميتافيزيقي والذي يتضح فيه أكثر اغتراب الأنا عن ذاته.

ب/ الاغتراب الأنطولوجي: حيث تردد الحياة الانفعالية إلى آلية الأرواح الحيوانية.

ج/ الاغتراب الوجودي: والذي تعيش فيه الذات تجربة الانفعال في نطاق (الأنا أفكر) الديكارتي.

فإذا كانت الميتافيزيقا في فلسفة "ديكارت" تعني معرفة الله ومعرفة الذات فإن فلسفته تبدأ بالشك اليقين الأول، وهو يقين الكوجيتو لتمضي إلى اليقين الثاني وهو وجود الله، والشك تفكير يدرك من خلاله الوجود ومن ثمة فالتطابق تام داخل الكوجيتو بين وجود الأنا وفعل التفكير، وليس يعرف الأنا سوى أنه موجود مفكر، وهنا ينجلي اغتراب الأنا عن ذاته.

**2-الاغتراب الاجتماعي:** وهو يتجسد نتيجة شعور الفرد بافتقاد الرابطة أو العلاقة التي تصل الفرد بالآخرين والتي تصله بالمجتمع، "فالأشخاص الذين يحبون حياة عزلة

---

[1] جون ماكوري: الوجوديّة، ، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982، ص78.

[2] محمد عباس يوسف: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2004، ص22.

[3] حبيب الشاروني: الاغتراب في الذات، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، م10، مايو/يونيو، 1979، ص70 ومايليها.

واغتراب لا يرون قيمة كبيرة لكثير من الأهداف والمفاهيم التي يثمنها أفراد المجتمع"[1]، مما يجعلهم عاجزين عن ممارسة السلوك الاجتماعي المألوف برفضهم لكثير من المعايير والقيم السائدة في مجتمعهم ومخالفتها على اعتبار أنها نوع من الاستلاب الذاتي، فكما يقول "جون ماكوري": John Maquarrir (1919- 2007) "لا يكون ذاته وإنما مجرّد صفر على الشمال في الوجود الجمعي للجماهير أو ترس في نظام صناعي أو ما شئت من الأوصاف"[2] التي تجسد فتور وجفاء علاقته الانسانية بالآخرين.

**3- الاغتراب الاقتصادي:** وهو مفهوم تشكل على يد "كارل ماركس"، والذي يعني به اغتراب العامل عن عملية الانتاج نفسها فـ"إذا كان الإنسان قد أصبح مغتربا عن عمله اليومي فهو بالضرورة يكون قد اغترب أيضا عن نفسه وعن امكانياته الخلاقة والأواصر الاجتماعية التي تتحدد من خلالها انسانيته"[3]، فعلى الرغم من أن العامل هو صاحب الإنتاج إلاّ أنه يصبح غريبا عنه لأنّه يذهب لشخص آخر يستفيد منه، ويعزو "ماركس" سبب الاغتراب إلى المجتمع الصناعي/الرأسمالية التي تشوه إنسانية الفرد.

**4- الاغتراب الدينيّ:** يرى "فيورباخ" Ludwig Feuerbach (1804-1872) أن أساس كل اغتراب فلسفي أو اجتماعي أو نفسي هو الاغتراب الدينيّ، "فإذا كان الاغتراب هو انقلاب (الأنا) إلى الآخر فإن هذا الانقلاب يحدث أساسا في تحول الإنسان إلى الله قبل أن يتحول إلى الإنسان إلى عمل أو نظام[...] أو إلى كون"[4]، على اعتبار أن الإنسان لما يعترض عن إمكانات الحياة يلجأ إلى العقائد الروحية للتعويض.

---

[1] قيس النوري: الاغتراب إصطلاحا ومفهوماً وواقعاً، عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، م10، مايو/ يونيو، 1979، ص17.

[2] جون ماكوري: الوجوديّة، ص225.

[3] قيس النوري: الاغتراب إصطلاحاً ومفهوماً وواقعاً، ص21.

[4] حسن حنفي: الاغتراب الديني عند فيورباخ، ص44.

وهكذا نلاحظ أن الاغتراب ظاهرة إنسانية تنم عن نوع من الشعور بانعدام مغزى من الحياة، وهو من أكثر الموضوعات شيوعا في الشعر العربي المعاصر والمغربي على وجه الخصوص، والذي ضمنه عاد الغريب إلى تمرده، يقول "محمد بنيس"[1]:

عَادَ الغَرِيبُ إِلَى تَمَرُّدِهِ

وسِرْتُ إِلَيْكِ

أَيَّتُهَا الجُمُوعُ هَتَفْتُ بِاسْمِكِ فِي الضِّفَافِ النَّائِيَّاتِ

سَمِعْتُ مئْذَنَةً تُرَدِّدُ نَفْحَةَ النَّارَنْجِ أَنْتَ لَهُمْ فَجِئْتُ

إِلَيْكِ مِنْ وَهْمِي أُبَادِرُ صَيْحَةً تَمْشِي بِلاَ قَدَمَيْنِ

تَعْبُرُ قَامَتِي صُحُفَ الصَّبَاحِ

تَشُمُّ رَائِحَةَ التُّرَابِ

[...]

مِنْ أَسْرَارِكُمْ أتعلَّمُ الوَلَهَ

المُغَامِرَ

لَثْغَة الإِنْشَادْ

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص ص 166، 167.

## أوّلاً: الحكاية بين الثابت السردي والمتحول الشعري:

### (انتهاك المقدس الديني)

تسترفد الكتابة الشعرية البنيسية أمشاجا من القصص الديني الموجودة في ثنايا القرآن الكريم أو في الحديث النبوي الشريف، والتي توظف في المتن الشعري بطريقة مغايرة لمضمونها الأصلي، وهذا التغيير كما يرى "أحمد زكي كنون"، "يتطلب من الشاعر إدراكا خاصا وعميقا لخصوصية المقدس الديني، ودراسة واعية لحدود التغيير المرتبط بالمعنى الذي يقصد المبدع نقله إلى المتلقي. كما يفرض توفر جرأة على تشكيل هذا المقدس بعيدا عن قدسيته وخارج حدوده الأصلية المحددة في الزمن، والمكان، والغاية، والشكل العام، والأبعاد الدلالية [...] دون أن يفقد جوهره"[1]، مثل ما نجده في ديوان "شيء عن الاضطهاد والفرح" الذي يستدعي فيه الشاعر لقصص مختلفة منبثقة في ثنايا المتن الشعري، والتي لا تتميز عن الحكاية الشعرية الأصل "محكي اغتراب الذات البنيسية".

فهل هذا التوظيف للمحكي الديني لعبة لغوية تخضع الشاعر دون أن يدري في حيز التركيب المألوف؟ يجيب إحسان عباس بقوله: "إنما يعني التحول بها (يعني اللغة) إلى مستوى يحقق ذاتيته، ويطبع على تاريخ اللغة ختمه"[2].

ومن مظاهر تشعير المعطى السردي في النص الشعري البنيسي، وذلك بتحويل لما هو موجود في آي القرآن، هو ما نجد في النماذج الآتية:

- **محكي التحدي بالبعث والتجدد:** الذي استدعى فيه الشاعر توليفة من أحداث القصص الديني، يقول في نص (مِرْثِيَةَ الخَيْل):

---

[1] أحمد زكي كنون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة)، إفريقيا الشرق، المغرب، 2006، ص111.

[2] إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص111.

هبُوبُ الوقْتِ سَوَّى طينَتي جِبْرِيلُ بَشّرني سَلَلْتُ

السّيْفَ مِن يُمنَايَ غامَ الخيْلُ أَغْصَاناً تُعِدُّ

مَنَاسِكَ الأَنفَاسِ قَالَ اركَبْ ركِبْتُ شَسَاعةً بارَكْتُ

دَهْشَتَهاَ

فَصِحْتُ أُعانِقُ الحُمّى

هَوايَ هَوايَ

عَادَ إِلَيّ دثّرِني وَودّعَنِي

فأوّل مظهر من مظاهر التحويل الشعري لما هو قصصي في آي القرآن إبدال نفخ الله في آدم من روحه في قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ رَبُّكَ لِلْمَلَٰٓئِكَةِ إِنِّي خَٰلِقٌۢ بَشَرًا مِّن طِينٍ ﴿٧١﴾ فَإِذَا سَوَّيْتُهُۥ وَنَفَخْتُ فِيهِ مِن رُّوحِى فَقَعُواْ لَهُۥ سَٰجِدِينَ ﴿٧٢﴾﴾ [1] بـ "هبوب الوَقْتِ سَوَّى طينَتي" في النص الشعري الذي يرسخ دلالات البعث بعد الموت المغاير لدلالة الخلق.

كما اسقط الشاعر من المتن القصصي القرآني حدث بعثة النبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – لما جاء "الملك، فقال: يا محمّد، أنت رسول الله! قال رسول الله صلى الله عليه وسلّم: فجثوت لكربتي وأنا قائم، ثم زحفت ترجف بوادري، ثمّ دخلت على خديجة، فقلت زمّلوني زمّلوني! (أي دثّروني، دثّروني) حتى ذهب عنّي الرّوع. ثم أتاني فقال: يا محمّد، أنت رسول الله قال: فلقد هممت أن أطرح نفسي من حالق من جبل، فتبدّى لي حين هممت بذلك، فقال: يا محمّد، أنا جبريل وأنت رسول الله ثمّ قال: اقرأ، قلت: ما أقرأ؟.."[2]، وأبدله ببعثة (الأنا) التي تقول: "جِبْرِيلُ بَشّرني"، ونسب فعل التبشير اللفظي للملك جبريل

[1] ص، الآيات 67، 88.

[2] الطبري بن جرير: تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)، دار المعارف، مصر، ج2، (د.ت)، ص298.

عليه السلام، الذي ورد في الأثر النبوي على لسان السيدة خديجة التي قالت للنبيّ لما قصّ عليها حال أمره: "أبشر، فوالله لا يخزيك الله أبداً، ووالله إنك لتصل الرحم، وتصدق الحديث..."[1].

وجعل دعوة الأنا بدل"دثريني دثريني" التي تنبأ بانخفاض الحرارة، "هوايَ هوايَ" التي تنبأ بالحر الشديد، والتي تومئ إلى الحادثة المغيرة لتاريخ الآدمي لنزول تبدأ معه رحلة الشقاء والعسر للإنسان في قصة آدم السابقة الذكر ففي ما يروى عن ابن عباس قوله: "ما أسكن آدم الجنة إلا ما بين صلاة العصر إلى غروب الشمس"[2]، وفي ما يروى عن النبي- صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ - قوله: "هبط آدم وحواء عرينين جميعاً،عليهما ورق الجنة، فأصابه الحر حتى قعد يبكي ويقول لها: يا حواء قد آذاني الحر، قال: فجاءه جبريل بقطن، وأمرها أن تغزل وعلمها..."[3]، ومنه جاء قول بنيس:

فَصِحْتُ أُعانِقُ الحُمّى

هَوايَ هَوايَ

عَادَ إلَيّ دثّرِني وَودّعَنِي

كما قال بـ(عاد إليّ ودثرني وودعنيّ) بدل القصة النبوية التي لم يتوقف فيها جبريل عن النزول بالوحي إلى الأرض إلى وفاة النبي- صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ - الذي "انقطع الوحي بموته صلى الله عليه وسلم، واستقر الدين"[4]، وكذلك طلب التدثير في الرواية النبوية من زوجته خديجة ورفيقة دربه تعبيرا عن الرغبة في الاحتماء لديها من أمر

---

[1] الطبري بن جرير: تاريخ الطبري (تاريخ الرسل والملوك)، ج2، ص ص 298،299.

[2] ابن كثير أبو الفداء: قصص الأنبياء، تحقيق سعيد اللحّام، تقديم عبد الرحمان الجُوزو، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت/ لبنان، (د.ط)، 1988، ص30.

[3] المرجع نفسه، ص31.

[4] ابن حزم الأندلسي: جوامع السيرة النّبَوِيّة، ضبطه وصححه عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت/لبنان، ط1، 2002، ص157.

عظيم وهو صدمة اللقاء الأوّل مع مبعوث الرب والذي يعني أنها عاشت معه حالات اغترابه في تأملاته الروحية ومشاغله الفكرية.

أما (أنا) الشاعر تطلب التدثير من الملك جبريل! نتيجة للرغبة الشديدة في التحرر واستشراف المستقبل، وكأنها تحاكي القصة النبوية محاكاة إبدال ونقض بنقل الدلالة المرتبطة تقليديا بالمركز إلى الهامشي انسياقا لطابع الاغتراب بالضمير المتكلم (أنا) الذي يغزز هذا التحول والعبث. وقد أشار النبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – منزلة إلى المغتربين بقوله: "بدأ الإسلام غريبا، وسيعود غريبا كما بدأ، فطوبى للغرباء. قيل ومن الغرباء يا رسول الله؟ قال: الذين يصلحون إذا فسد الناس"[1].

وفي سياق الحديث النبويّ السابق يتضح لنا الغاية الشعرية من استدعاء قصة الخلق الأوّل التي تجسد فيها الاغتراب الأوّل مع آدم عليه السلام لحظة استلابه الجنة وإرساءه في الأرض، فهو خلق من غربته التي نفي فيها، ففيما يروى عن النبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ –"عن هوذة، عن عوف، عن قسامة بن زهير، سمعت الأشعري قال: قال رسول الله – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ–: "إن الله خلق آدم من قبضة قبضها من جميع الأرض، فجاء بنو آدم على قدر الأرض، فجاء منهم الأبيض والأحمر والأسود وبين ذلك، والسهل والحزن وبين ذلك، والخبيث والطيب وبين ذلك"[2]، وهذا يعني أن آدم اغترب عن غربته في الجنة، ثم عاد إليها إثر حادثة الشجرة المحرمة.

وفي محاولة لفهم (سيعود غريبا) في تجربة الحاضر، تعيد الذات تأمل الماضي، لأنه "بقدر ما تمضي الأجيال، يخبو النور الأصيل ويستمر ذلك حتى يفقد كل بريق"[3]، وهذا النور الأصيل الذي انبجس من الجنة لحظة نقاء العالم قبل واقعة الشجرة/ واقعة الفساد

---

[1] أحمد الشرباصي: موسوعة أخلاق القرآن، ج5، دار الرائد العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 1981، ص201.

[2] ابن كثير أبو الفداء: قصص الأنبياء، ص39.

[3] عبد الفتاح كيليطو: المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط2، 2001، ص54.

وسبب منفى الإنسان، يقول بنيس في وصف مكان الخلق الأصلي/الجنة في نص (مَرْثِيَةُ المَلاَئِكَة)[1]:

**المقطع الأوّل:** الذي نلاحظ فيه سردا وصفيا لعالم النور قبل خلق الإنسان المختلف عن سائر بقاع الأرض ذات أشجار وظلال ونعيم وسرور المكسو بالرداء الأخضر:

كانَت قبابُ الليل تحملُ وِرْدهَا نحوَ الجبَالِ طُيورَهَا

من أسْفلِ الظلُماتِ والأشجَارُ تسْطعُ تصعَدُ الأُفقَ

المُموَّجَ بالعُطورِ وكَانَ صدرُ الأرضِ أخضرَ كان

حَرفُ الماء أخْضرَ كان وشْمُ الخَطْوِ أخْضرَ

**المقطع الثاني:** خلق الإنسان الأول/آدم:

صِحْتُ تمّتْ نُطفَةُ المِيلادْ

**المقطع الثالث:** السرد الوصفي لسعادة المخلوق بمكان خلقه/الجنة:

كنتُ الصّدى

قبْل الصبَاح يلُفّنِي ورَقُ الربيعِ وسُرورةُ التّوحِيدِ

أفْتحُ قَلْعَةَ الأضواءِ ألبِسُ جُبّة الأسْماءِ .....

**المقطع الرابع:** الهبوط والاغتراب في دار الشقاء والتعب والكند والنكد:

وجْهِي تَلَوّحَ جِلْدُهُ تتَحرّكُ الشفَتانِ تُفتَحُ عيْنِيَ اليُمْنَى

وتُفتَحُ عَيْنِيَ اليُسرَى

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص 84 ومابعدها.

يَسُدّهمَا اللَّهِيبُ سُدًى فأَنْهضُ تَخسِفُ الأبعَادُ فِي كَفّيَّ

ريحٌ

تَرْكُضُ الأصْداءُ عَارِيَةٌ يَرِنُّ كلاَميَ المغْلولُ

نَصمُتُ

كَانَ حتى كَانْ

فـ(كَانَ حتى كَانْ) التي تؤكد استمرار الفساد عبر التاريخ إلى غاية العصر الحالي، والتي تفسر قول النبي – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ –: "سيعود غريبا". يقول بنّيس في (مَرْثِيةُ الحُلْم)[1]:

علَى مِعْراج وَادِي الشمْسِ جاءتْ تُربتِي تَسْعَى فَأَنْزَلَتِ

المَدينةُ ظِلَّهاَ قالتْ سمعتُكَ آتياً من طين أجْدادِي وطفلةُ

جَارنَا عَيْنِي علَى أهدَابِهَا تتثَاقلُ الخُطوَاتُ شيخٌ وجهُهُ

وجْهِي

إضافة إلى إستراتيجية التحويل والتشعب الحكائي ثمة انتهاك آخر يدشنه محكي بنيس في هندسة كتابته الشعرية وهو عدم التزامه بالترتيب الزمني المنطقي الذي وقعت فيه القصص الدينية لصالح الترابط السببي الذي يقتضيه السياق الشعري، وهو ما ساهم في تحرير المحكي من الطابع الأطروحي المباشر لصالح تذويب الكتابة، لأن الشعر بطبيعته تخييل والتخييل كما يقول "بول ريكور" Paul Ricoeur (1913 -2005) "أن نتخيل، يعني في المقام الأوّل، أن نعاود بناء الحقول الدلالية. وبعبارة "لودفيغ فتغنشتاين"

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص83.

Ludwig Wittgenstein (1889- 1951) في كتاب (أبحاث فلسفية)، يعني أن نخال كأن ..."[1]، "لا تحت شرط الكينونة المعطاة، بل تحت شرط إمكان- الكينونة. ومن هنا بالذات يتحول الواقع اليومي لصالح ما يمكن أن نسميه بالتغيرات الواسعة التي يجريها الأدب على الواقع"[2]، وبهذا يدمج الشاعر ذاته في الخطاب الشعري بتقمص (الأنا) الشخصيات النبوية وبالتصرف في أحداثها تقديما وتأخيرا: قصة المعراج/ قصة آدم/ قصة المعراج/ نزول القرآن/ قصة آدم...، ومن ثم تلقى (الأنا) في بريّة التيه تقاوم مصيرها في انكشاف مسارها مجهول؟

- **محكي التجاوز والكشف:** ويتوالد عن التشعب الحكائي السابق تشعب ثانٍ، حيث يشكل كل انبثاق سردي مساراً جديدا يمكن انطلاقا منه إعادة تأويل كل شيء من بدايته، فنلاحظ انبثاق حكاية المعراج التي ترمز للرؤيا العمودية نحو المجهول الغيبي دون الإسراء، يقول في (مَرْثِيَةُ الخَيْل)[3]:

[...] غامَ الخيْلُ أَغْصَاناً تُعِدُّ

مَنَاسِكَ الأَنفَاسِ قالَ اركَبْ ركِبْتُ شَسَاعَةَ بارَكْتُ

دَهْشَتَهَا

فَصِحْتُ أُعانِقُ الحُمّى

هَوايَ هَوايَ

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001، ص168.

[2] المرجع نفسه، ص88.

[3] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص87.

الخيل الذي عرج به من الأصداء عبر سماء التيه لفتح باب النور، وهذه الرحلة الرمزية الخارقة لقوانين البشرية والتي حدثت للنبيّ صلى الله عليه وسلم لما اشتد به البلاء بموت زوجه جديجة وعمه أبو طالب، فأقدم عليه سفهاء قريش، فخرج إلى الطائف يدعو إلى الإسلام فلم يجيبوه، فأراد الله سبحانه وتعالى أن يزيل الهم من قلب نبيه فأسرى به وهو بمكة إلى البيت المقدس، ثم عرج به جبريل من الأرض إلى سموات الرحمان، ولقي من لقي فيهن من الأنبياء إلى أن وصل إلى سدرة المنتهى في السماء السادسة[1]، فهذه الرحلة اللازمنية تحققت بفعل قدرة الله سبحانه وتعالى، وتتحققت للذات البنيسية بفعل قوة الكتابة التي تجسد اللامعقول، فتجعل الخيل براق ومن التيه مفتاح لباب أهل النور الذي يحيل على ثنائية (النور والظلام) وكأن مسكن الذات الحالي ظلام ينجلي بفعل وعيها باغترابها عن الموجود في سبيل الكشف الماورائي فجعلت يعرج بها ، يقول[2]:

سَننْزِلُهَا عَلى بُعْدٍ فَتكْسوناَ العُطُورُ يَطُوفُ وِلْدَانٌ

علَيْنَا بِالخُمورِ نَقُولُ بِاسْمِ التّيهِ نَفتَحُ بابَ أهْلِ

النُّورِ نَدخُلُهَا ونسْكُنُ خَالدِينَ عُذوبةَ الأفْيَاءْ

نبارِكُهَا

ونَنْسى أَنّناَ

جِئْنَا مِنَ الأَصداءْ

ومن مظاهر التحويل الشعري أيضا ما نجدة في نص: (مَرْثِيَةُ الظُّلُمَاتِ والأَضْوَاء)[3]:

---

[1] ابن حزم الأندلسي أبي محمد علي بن أحمد سعيد: جوامع السيرة النبوية، ضبط وتصحيح عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، 2003، ص ص43، 44.

[2] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص88.

[3] المرجع نفسه، ج1، ص90.

أَهْلِي رَمَوْنِيَ فِي غَياهبَ لَيْسَ يَكْشِفُ عَن حقيقتِهَا

الغروبُ أَو التوسُّلُ بالدّرَابيزِ التي كَانتْ تضجّ بِهَا المدينةُ

حِينَ هَبّتْ نَشْوَةُ الإِبْحَارِ منْ عَهْدِي رَصدْتُ مطالعَ

الأَشْواقِ وَالأَسْرَارِ أَنْبِشُ عَنْ صَدَى وَجْدِي فَلَمّا مَسّنِي

[...]

بَرزَخَ الأَطْيَافِ يَشْهَقُ حرْفِيَ نازفاً بدمَاء مَنْ مَرُّوا

وَلَمْ يصلُوا

نلاحظ ابدال"اخوتي رموني" في قوله تعالى: ﴿قَالَ قَآئِلٌ مِّنۡهُمۡ لَا تَقۡتُلُواْ يُوسُفَ وَأَلۡقُوهُ فِي غَيَٰبَتِ ٱلۡجُبِّ يَلۡتَقِطۡهُ بَعۡضُ ٱلسَّيَّارَةِ إِن كُنتُمۡ فَٰعِلِينَ ١٠﴾[1]، بقول الشاعر: "أَهْلِي رَمَوْنِيَ"، وتحويل "الجب" في النص القرآني بـ"المتاهة" يقول في نص طريق الكلمات: "تَغرَّبتُ عنْ ظُلْمتِي، كيْ أَتِيهْ"، وإبدال "السيارة التجار" في النص القرآني ﴿وَجَآءَتۡ سَيَّارَةٞ فَأَرۡسَلُواْ وَارِدَهُمۡ فَأَدۡلَىٰ دَلۡوَهُۥۖ قَالَ يَٰبُشۡرَىٰ هَٰذَا غُلَٰمٞۚ وَأَسَرُّوهُ بِضَٰعَةٗۚ وَٱللَّهُ عَلِيمُۢ بِمَا يَعۡمَلُونَ ١٩ وَشَرَوۡهُ بِثَمَنِۭ بَخۡسٖ دَرَٰهِمَ مَعۡدُودَةٖ وَكَانُواْ فِيهِ مِنَ ٱلزَّٰهِدِينَ ﴾[2]، بـ" مَنْ مَرُّوا ... لَمْ يصلُوا".

وبذلك يعكس النص وبشكل إيحائي محنة ومعاناة التي عاشها النبي يوسف عليه السلام مع إخوته الذين تسببوا في اغترابه عن أهله بطريقة بسيطة مقارنة بالمعاناة التي

---

[1] يوسف، الآية: 10.

[2] يوسف، الآية: 19.

يشخصها يوسف الشعري رمز (الأنا) الذي لُفظ في جُبّ المتاهة التي يعبر عنها بـ "الظلمات" ، كما يعبر عن قوة يأسه من الخروج منها بقوله:

بَرزَخَ الأَطْيَافِ/الخيال: الموت من أجل البعث، "مَنْ سَيُصاحِبُ مَوْتَايَ اللَّيْلَةَ قبْل الفجْرِ"[1]، فالليل/ قبل الفجر/ الغياهب/ الظلمات.. سبب الموت ومنبت البعث والولادة الجديدة.

يَشْهَقُ حرْفِيَ : بتقديم الدم قربان للعبور: "... يُسَلِّمُنِي شيْئاً لِعبُورٍ يتعهَّدُهُ اللَّمعَانْ"[2]، ليجعل الدم ضروريا في الخروج، بدونه لا يمكن الوصول إلى هضبات النور في مدينة الأحلام، فالدم رمز شعري للألم وهو لذة تبلغها الذات في رحلة نحت كيانها واستعادة حريتها، وهو ما توضحه أكثر الخطاطة التالية:

نازفاً بدمَاء
- مَنْ مَرُّوا ← خرجوا من "الأرض القديمة"[3] التي ماتوا فيها
- وَلَمْ يصلُوا ← خرجوا إلى "قَبْل الفجْرِ إِلَى هَضَبَاتِ الضَّوءِ"[4]/ الموطن الجديد، سبب بعثهم بعد موتهم.

ولم يكن ذلك واقع يوسف النبي، ولا الحال حال اغترابه، لأنه أُخرج من البئر من "الظلام إلى النور"، وكبر وترعرع في بيت العزيز حتى إنه أصبح عزيز مصر ثم انتهى اغترابه إثر لقائه بأبيه وأهله.

---

[1] محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج2، قصيدة (سُؤَال)، ص135.

[2] المرجع نفسه، ص135.

[3] المرجع نفسه، ج1، قصيدة (مرثية الخيل)، ص89

[4] المرجع نفسه، ج2، قصيدة (سؤال)، ص135.

إلاَّ أن الشاعر لا يتردد في إرسال الطائر الغريب لزحزحة كابوس الظلام، يقول في نص (الطَّائِرُ الغَريب)[1]:

يا طائرُ

هلْ لكَ أنْ تعلُو

أكثرَ

حتَّى تُبصرَ أبْراجاً تمتدُّ شُموعْ

وأنا في بئْرِكَ يا أَلِفَ العِصْيانْ

أَغْطِسُ رأْسِي

تبْيَضُّ يدايَ

وتكتبُ شهْوتَي العينانْ

وهو في البئر تكتب شهوته العينين لأنه مبتور اليدين واللسان، يقول[2]:

... مُنْذُ يَوْمِ البدْء قدْ قُطِعتْ يدَايَ بقيتُ مقطُوعَ اللسَنِ وأعْبُدُ الحجَرَ المُقدسَ عِنْدَ صَخْرِ اللاَّتِ والعزَّى.

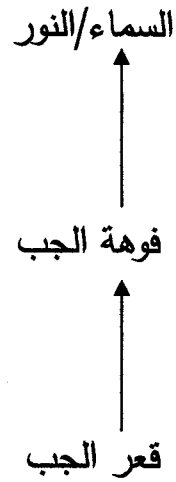
إلا أن إلحاح الشعور الذي يعتري الحالم بالانعتاق من الحجر وظلام اللاَّت والعزَّى جعله يتوسل برمز "الطائر الغريب" الذي يعلو في السماء، وبالرمز الحسي "العينين" لكتابة شهوة التحرر من ليل الظلام وعبادة الحجر، والنور يلتمس بالعينين نحو الأعلى الأبراج/

---

[1] محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص129.

[2] المرجع نفسه، قصيدة (مَرْثِيَةُ الخَيْل)، ص89.

الوطن/ المستقبل في نظرة عمودية من الأسفل إلى الأعلى، وهو ما يلخصه المخطط الآتي:




وهو النور الذي ترقبه النبي محمد – صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمْ – في غار حراء بعصيان الأصنام/اللاّت والعزّى/ الظلام، وهو العصيان الذي يشرق من الاحتمال، يقول في نص (احْتِمَال)[1]:

رُبَّمَا

رُبَّمَا

بانْتِهَاء المَعَابرِ في لَحْظَةٍ

باخْتِراق المزَارْ

أُعَاوِدُ خَطَّ الرّمَالِ وأتْبعُهَا

مِنْ جهَات المَسَاءْ

[1] محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج 2، ص149.

وهذا الاحتمال قوامه تصعيد الإرادة بصرف النظر عن النهاية المأساوية (الدم)، حتى أنه من منظور عكسي يمكن القول إنه كلما نقص وميض النور تشكلت ذروة الوعي أكثر وقوة الاندفاع نحو تحقيق الهدف فماذا لو انعدم؟ وهو الأمر الذي يجعل من (ربما) (لابد).

وليست الشخصيات المقدسة ما تم تعطيله في ثابت المحكي الديني فقط، وإنّما مرجعية المحكي المقدس ككل، ويمكن أن نستعير في هذا المقام مفهوم اللعب العملي[1] لدى "بول ريكور" الذي يمكننا من القول: إن اللعب الشعري في النص الشعري البنيسي قطع وتقويض للعب السردي في المقدس الديني الثابت والمحصور زمانا وشكلا، وهذا يعني أن حضور المقدس الديني وتنويعه بكثرة في الإبداع البنيسي رغم أن معناه واحد، ليس عمل بريئا وإنما أمر مقصود وفق رؤية الرفض/ النقض/ العبث، فيجعله بؤرة تجميع للتحدي بانتهاك هيبته وتجريب خلق لغة جديدة للرمز مشحونة بمعاني الحرية التامة في الإبداع.

لكن ما الغاية من هذا التقويض لمنطق الحكي الديني مع العلم أن الناظر في القصص المستلهمة من القرآن الكريم ومن المحكي النبوي الشريف "من آدم عليه السلام مرورا بمحكي المعراج وصولا إلى قصة يوسف" يدرك أن بينها صلات ووشائج قربى، فكلها بواتر مختلفة مسكونة بالغربة والبحث عن بواطن الأعماق وحقائق الوجود وهي غاية الشاعر المعاصر؟

إنّ في إسناد الشاعر قدرة (الآخر)/شخصيات الحكي الدينيّ للـ(أنا) المعاصر وكأنه أراد أن يقول (أنا ذاتي) مثل (أنا الآخر)، يعني "أنا أحكي المحكي أنا موجود" انطلاقا من

---

[1] يعيد اللعب العملي كما يرى ريكور وفق خطة عمل تنظيمية قطع اللعب السردي المتحرر سابقا، عندئذ تتبادل وظيفة التطلع الموجهة باتجاه المستقبل، ووظيفة المحكي الموجهة إلى الماضي، خططهما وشبكاتهما، التطلع يُعير المحكي قدرته على البناء، والمحكي يستقبل من التطلع قدرته على التحرر ومن ثم يتشكل الخيال. بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص173.

مقولة ديكارت "أنا أفكر أنا موجود"، لكن لا أفكر مثلك مما يجعل (الأنا) مناقضة لـ(هم)، فلكي أتغير عنك لابد أن أحكي اختلافي عنك بمحكيك بتحويل (هم) إلى (أنا/ نحن)، وبهذا أكون ذاتي/تجربتي الشعرية، وبما أن مدار اللعب الشعري هو الخيال الذي "هو لعبة حرة بإمكانات ما، في حالة عدم الالتزام حيال عالم الإدراك أو الفعل. وفي حالة عدم الالتزام هذه، نجرب أفكاراً جديدة، قيما جديدة وطرقاً جديدة للكينونة في العالم"[1].

وهكذا ينصهر النموذج (الأنوي) بالنموذج المثالي كما يسميه "مرسْيا إلياد"[2] وذلك عبر إدماج حكاية الذات في تاريخ السرديات المقدسة لتجاوزها، يقول بنيس في نص (دَعْوَة)[3]:

حَرِّرْ نفْسَكَ مِنْ نفْسِكَ

واهْجُمْ

في ردَهَاتِ اللّيْلِ

عَلَى

ضَوْئِكْ

وَحَلُ الطّاعَةِ

هدّدْهُ

بعَاصِفَةٍ وَاسْكُنْ

---

[1] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص169.

[2] مرسْيا إلياد: أسطورة العَوْد الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق/ سوريا، ط1، 1987، ص75 ومايليها.

[3] محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج2، ص183.

فلا يكفي أن تعلن الذات عن الرغبة في الحياة الحقة "عالم النور" بتحدي السائد والمألوف من الموجود، ولو اقتصر ذلك على المقدسات الدينية بكسر الضرورات وسط عالم تأسره الحتميات، بل ينبغي أن تثبت ذلك بـ"الفعل" (Action) "حَرِّرْ نفْسَكَ مِنْ نفْسِكَ"، فـ"الإنسان لا يكون ذاته تماما وحقا إلا في حالة الفعل، الذي يشتمل على الفكر والحرية، والقرار"[1]وهو الأمر الموجه إلى (الأنا) (الأنا ونحن)، فلم "يعد هناك ما يقبل الإرجاء بالنسبة لإنسان الحداثة"[2]، فالضوء/الحقيقة لم تعد موضوع إرجاء ولا تأجيل وإنما إمكانية قابلة للتحقق في الواقع/الحاضر الذي يعيشه الإنسان.

والخيال كما يقول "ريكور" هو المكان الذي أجرب فيه قدرتي على الفعل، الذي أكون فيه على مستوى أقدر [...] ولا أمتلك يقين قدرتي المباشر إلا من خلال التغيرات الخيالية التي تتوسط ذلك اليقين للممكن التجريبي"[3]، فكان بذلك توظيف المحكي المقدس أول خطوة انتهجتها الذات البنيسية، وهو الفعل الذي يشتت الذات في المحكي الماضي ثم الفعل التحويل الذي يمثل البؤرة الشعرية التي جمعت الذات ككل وحررتها من التشتت "فلم يعد الماضي هو أساس الحقيقة والقيمة الذي فيه حسمت الأشياء ليتكون كنموذج وجب محاكاته. بل أضحى النموذج الإنساني يبني نموذجه الخاص التفرد في لحظته ليغدو الحاضر نموذج ذاته"[4].

وهكذا يمكن القول إن استراتيجية الكتابة بالتحويل الشعري للنصوص السردية تحول بحد ذاته للحاضر وإبداعه لإنتاج المستقبل، وفقدان الوعي بقيمة الحاضر فقدان للذاتية لأن الحياة في دينامية متواصلة لا تتوقف في زمن واحد، ولهذا فالإنسان وفي كل زمن من الأزمنة يسعى إلى ابتكار ذاته وفق ما يقتضيه الزمان الذي يعيش فيه/ الحاضر، وهو ما

---

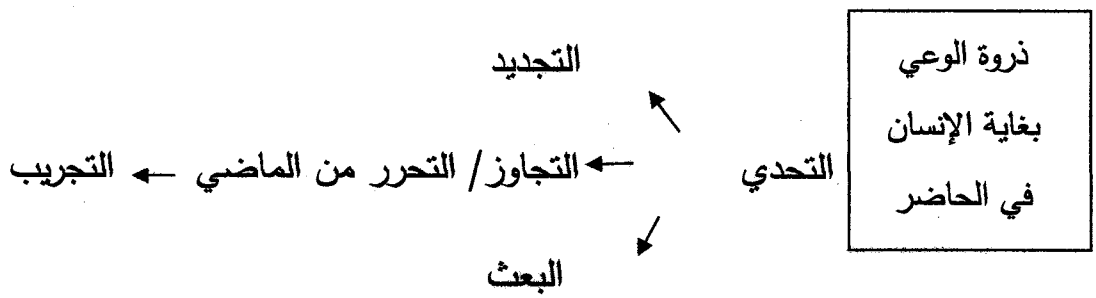
[1] جون ماكوري: الوجوديّة، ص207.

[2] عبد الصمد الكباص: الجسد والكينونة (مبادئ ثورة قادمة)، إفريقيا الشرق، المغرب/ الدار البيضاء، 2013، ص14.

[3] بول ريكور: من النص إلى الفعل، ص174.

[4] عبد الصمد الكباص: الجسد والكينونة، ص14.

يعبر عنه بنيس في نص (حياةٌ في القَصيدَة) "الكتابة هي إعادةُ كتابة، ماحيةً سواها، مصاحبةً للمستحيل واللامسمّى. تلك هي تجربةُ كتابة النقصان، كفعل لا نهائي. فاليد التي كتَبتْ تعودُ لتكتُبَ. والأمرُ بالكتابة، أعني إعادة الكتابة، يتكرّر في كثافة الصمت، صامتاً أمَامَ القصيدة."[1]، فالأمس مضى واليوم حاضر وغدا مستقبل الذي سيصبح حاضرا.. في زمن لانهائي يقتضي كتابة لا نهائية، فلا خوف إذن من التغيير ما دام الأمر ليس مقصوراً على الإنسان، بل هو في محصلة بيد الزمان، ويوضح لنا المخطط الآتي مسار تشكل كينونة الذات الشعرية البنيسية:




يظهر الوعي الموحي بغاية الإنسان في الواقع/ الحاضر، ولكنه يتجلى في صورة طريق محفوف بالمخاوف مخاطر سفر التجريب/الكتابة وقلق سؤال الوجود، يقول في نص (طَرِيقٌ أتْبَعُهَا)[2]:

مَا الّذِي يَتَوَارَى خَلْفَ الثّلْجِ وَالأشْجَار؟ عَوَاصِفُ الأمْسِ.

عُهُودٌ. مَاضِيَاتٌ. لَمْ يَعُدْ لَهَا حُضُورٌ. لِكُلّ مَا أُبْصِرَ.

الْيَوْم. وَمَا لاَ أبْصِرُ مَجْرًى يَتَبَدّلُ. قِشْرَةُ الغَمَامِ تَبْدُو

نُحَاسِيّة. لَكِنّ الضّوْء يُسْرِعُ. فِي اجْتِذَابِ الْمَاء هُنَاكَ

[1] محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج1، ص10.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص503.

أسْطُوَانَةٌ لَمّاعَة. سَتَجْهَلُ عَلَى الدَّوَامِ. كَيْفَ فَاضَتْ. مِنْ

عُلُو خَفِيفٍ. ذَلِكَ الْبَرِيقُ. لَيْسَ ثَلْجاً. لَيْسَ شَمْساً. بَلَى

أنْظُرْ إلَيْكَ وأنَا. أتَسَاءلُ. مَا الَّذِي يَتَوَارَى؟

هذا يعني أن التحول لا يحدث طفرة واحدة بيسر بل يحتاج إلى وقت يتكيف فيه الذات مع الخوف كنتيجة يترتب عن التحول في نمط الوجود، ومن هنا يتضح لنا أن خوف الشاعر ليس شعورا نهائيا، وإنما كان معطى مبدئيا لحركة التحول واكشاف الوجه الخفي للحقيقة، يقول[1]:

لَدَيَّ مَخَاوِفٍ. قَلَقٌ. سَأَكْتُبُ. لاَ كَيْفَ أكْتُبُ حَتّى تحلَّ

الأَرْضُ في عِبَارَةٍ. أوْجَزَ. مِمّا. أَظُنُّ إذَنْ. سَعَيْتَ إلَى

مَكَانٍ عَثَرْتُ عَلَيْهِ. لَمحاً. ثُمَّ كَانَتْ لِي الطُّرُق التي

تَتَشَابَهُ. الضّبَابُ الّذِي. يَسْرِقُ مِنْ أيّ مُسَافِرٍ خَرَائطَهُ. كَلِمُ

الحَنِينِ. أمِ الجُنُونْ؟

فقد اجتمعت في هذا المقطع سلبيات الخوف في السفر التي عانى منها الشاعر، ومع ذلك يرى أن السفر قدره، وأن هباته من الخوف ينبوع إلهامه في طريق سفره الذي شهد لحظة نورانية الخلق الشعري، ليكون بذلك بمثابة الغصن الذي يربط الثمرة بفرعها ومصدر حياتها، يقول في قصيد (خَوْفٌ)[2]:

خَوْفٌ

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص504.

[2] المرجع نفسه، ص631.

يتعدّدُ

فِي جَسَدِي

وَأَنَا أَتَلَقَّى

مَا يُمْلِيهِ عَلَيَّ

الصَّمْتْ

خَوْفٌ

يتكرّرُ ممزُوجاً

بفَضاء الفَقْدْ

ويقول في نهاية القصيدة الأخيرة من الجزء الثاني في أعماله الشعرية بعنوان (لَيْلٌ وَميّتُون)[1]:

[...]

خَوْفٌ

أظنُّ النّهْرَ يُفْرِغُهُ منَ الأشْكَالِ

رقّتْ قطْرَةٌ

هَبَطَتْ منَ العتَماتِ

ثمّة

مَيِّتُونَ

[1] محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج2، ص649.

وَبَيْنَهُمْ وَجْهِي

ليظل الخوف نخاع القصيدة الأخيرة، وكأن الشاعر الميت يجتر طعامه بعد أن ابتلعه، لكن هل سفر الذي يمتطيه الشاعر سفر زائف لأنه وسط أشباح الموتى؟ إن الموت كثيمة شعرية لا يعادل الصمت بل هو رفض لقوانين الحياة، كما أن ورود الموت بصيغة الماضي تعني أن الموت تم وبالتالي السفر حقيقي، وهكذا نلاحظ أن الشاعر خرج من دائرة القول إلى تحقيق الفعل على أن البعث هنا تحقق في اللغة المدينة المثالية التي يتفتق فيها جذر الحياة، وينجلي ضمنها سراب الاغتراب، يقول في قصيدة (لُغَة)[1]:

لُغَةٌ

تُوحّدُنِي بصحْرائِي

الّتي اتّسَعَتْ

مُردّدةً

حُدَاءَ قَوافلٍ ليْسَتْ مُؤكّدةً

تُدثّرني

بنقْشٍ غائرٍ في العُرْيِ

يُومِئُ

ثم يَسْقُط قطْرةً بيْضاءَ

تُسْكرُني

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ص549.

فاللغة هي التركيب الوحيد الذي يكون فيه محمد بنيس ظاهرٌ وفاعل مباشر، وفعله يتمثّل في التعبير بضمير المتكلم (أنا) الذي تحيل إليه ياء المتكلم في قوله: (تُوحّدُنِي بصحْرائِي، تُدثّرني، تُسْكِرُني). وبهذه الطريقة يقوم بإحداث حوارية بين الاغتراب وتحدّيه، قصد إدراك المعنى الحقيقي والمؤوّل لهوية الحاضر، بما يخلصه من القيود والحدود الكفيلة بطمس انتماء وكيان الإنسان العربي، وهنا تتجلى لنا أن العلاقة بين الشخصيات الدينية المستدعاة والشخصيات الشعرية الرمزية / الغريب/ الأنا/ الميت/ الميتون/ التائه/ المسافر... إرث ممتد من التشوق للخلاص والحرية، وهذا يعني أن الشعر يصوغ خطابه بأسلوب فني على إمكانات موجودة، فلا افتراض ولا مبالغة، من أجل خلق فضاء غير معهود عما تواطأ الماضي على ممارسته بطرق حدت من معرفة الأنا.

وتبقى لعبة الشعرية رهينة بما تحمله اللغة لمعان إيحائيّة من جهة كيفية توزيع وحداتها الملفوظية وتوازيها، وما لم تقله اللغة من جهة الخلق المفَاجئُ الذي يحدث بين عناصرها اللغوية علائق دلالية جديدة ما أنزل الله بها من سلطان، وبهذا المعنى تكون اللغة بينة خلق وإبداع.

## ثانيا: ما وراء الحكي/ تمثيل الآخر بمنطق الحكي

### 1- أسلبة صورة شهرزاد من الأنثوي إلى الذكوري/ (محكي الجسم والجسد)

يحرك عنوان (اللَّيْلةُ الوَاحِدةُ بعدَ الأَلفيْن)[1] من ديوان (شيء عن الاضطهاد والفرح/1972)[2] كِسْراً من القصص الأدبي، وفي حكايا شهرزاد خاصة التي تحمل عنوان (ألف ليلة وليلة)[3]، والتي مهد الشاعر في ذكرها بشكل صريح في ديوان (ما قبل الكلام/1969)[4] ضمن قصيدة (أَورَاقُ الربِيع)[5] بقوله:

تَذوبُ الشمْسُ نهْراً مِن نُحاس يعْبُر الشُّرَفَا

إلَى بيْتِي، فَيبذُرُ نورُها نُتَفَا

مِنَ الأنغَامِ تقطُر بالعُطورِ علَى روابِي القلْبِ وَالبصَرِ.

وتَغرَقُ فِي المُحِيطِ سَفَائِنُ السّهرِ:

حكَايا شهرزَادٍ دونمَا ثمرِ

[...]

يوظف الحكي في تجربة شهرزاد في حكايات كتاب (ألف ليلة وليلة) كاستراتيجية مضادة لمواجهة عمليات الإسكات التي تفرض على الأنثى التي ينتهك/ يغتصب جسدها ثم تقتل، وهي الأنثى التي تعيش على هامش مملكة شهريار، أما التفسير القصصي لهذا الفعل هو انحرافها عن العفة بنظرتها المزدوجة إلى الآخر/تعدد الرجال، ومن ثم فكان

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص93.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[3] ألف ليلة وليلة، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا/ بيروت، ط3، 2000.

[4] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص29.

[5] المرجع نفسه، ص43.

جزاء الخيانة هو الموت المحتوم لزوجة الملك ولكل النساء، فكما يروى في الحكاية الأولى من الكتاب (حكاية الملك شهريار وأخيه شاه زمان)[1]؛ أن الملك شهريار قرر قتل كل امرأة خلا بها، والسبب يعود إلى خيانة زوجته له مع أحد عبيده في القصر، كما هو الحال مع أخيه شاه زمان الذي تبين له هو الآخر أن زوجته تخونه مع أحد عبيده أيضا.

وتوقف هذا القرار بقتل بنات حواء مع ابنة وزيره الكبرى شهرزاد ذات الاطلاع الواسع على كتب أخبار الأمم الماضين وسير الملوك المتقدمين، والتي قررت مواجهة تسلط الملك/ الرجل على نهاية حياة الأنثى بمخاطر شعارها: "ليست السلطة لمن يحكم بل السلطة لمن يحكي"، فقالت لأبيها: "يا أبتي زوجني هذا الملك، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداء لبنات المدينة وسبباً لخلاصهن من بين يديه، فقال لها: بالله عليك لا تخاطري بنفسك، فقالت له: لا بد من ذلك"[2].

فدبرت مكيدة محورها الفاصل أختها الصغيرة دنيا زاد لما قالت لها: "إذا توجهت عند الملك أرسلت بطلبك، فإذا جئت قولي: يا أختي حدثيني حديثاً نقطع به الليل، وأنا أحدثك حديثاً يكون فيه إن شاء الله الخلاص"[3]، فكان بذلك الحديث/الحكي استراتيجية مضادة لاستراتيجيات المركزية والهيمنة في سياق الاشتباك الأنطولوجي بين المركز والهامش، بين السيد والخادم/العبد المتمرد الذي يقول: (لا)، والذي يصفه "البير كامو" A. Camus بقوله هو "العبد الذي ألف تلقي الأوامر طيلة حياته يرى أن الأمر الجديد غير مقبول، فما فحوى هذه اللا إنها تعني مثلا أن الأمور استمرت أكثر مما يجب وإنها مقبولة إلى هذا الحد ومرفوضة فيما بعده"[4]، فالرفض والتمرد على التملك الإنساني هو السبيل الوحيد للتحرر الحقيقي، وتمرد شهرزاد غير مباشر مضمر في ثنايا حكاياتها وطريقة القائها، فلم

---

[1] ألف ليلة وليلة، ص09 وما بعدها.

[2] المرجع نفسه، ص11.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] البير كامو: الإنسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1980، ص18.

تقل شهرزاد للملك شهريار: لا، بل قالت: حكاية كصوت فعال لتغيير المصير المختوم بالموت.

وهكذا يتضح لنا البعد الخطابي لحكايات شهرزاد بصوتها الذي ساهم في بعث الحياة في بنات جنسها، فهي كالجسم لا تبحث عن المتعة في زواجها من الملك وفي رغبتها من جلسات السهر وإنما تبحث باقترابها من الملك عن الحاجة لاستمرار الحياة، والحاجة التي توسلت بها هي الحكاية، وهو الأمر الذي دفع بها إلى الانفتاح على عالم الحكي كحيلة وخدعة/كحاجة، ليكون بذلك الحكي مورد لاستمرار الأنثى في الحياة "فتقدمت شهرزاد وقالت: بلغني أيها الملك السعيد..."[1]، هكذا تتمكن الحيلة من تهذيب سلوك الملك شهريار، فراحت شهرزاد تذكر حكاياتها التي لا تنتهي حتى مع إدراك الصباح، وهو ما يعني أن الحكاية ضمان يوم من الحياة، وكلما استمرت الحكايات استمرت الحياة، وكأنها الغذاء الروحي للجسم في الحياة.

وكذلك وقع نسج حكايات بنيس في (اللَّيْلةُ الوَاحِدةُ بعدَ الأَلفيْن) والتي تحيلنا إلى الاعتقاد بأن حكايات شهرزاد لم تتوقف عند ألف ليلة وليلة وإنما تبعتها ألف وواحد حكايةٍ أخرى على امتداد دهر طويل أذهبه الاغتراب والاستلاب في الحياة، كما يعني الخروج عن معيار المألوف في نسج حكايات (ألف ليلة وليلة) من لسان شهرزاد إلى لسان (الأنا) المعاصر.

هذا، وإذا كانت شهرزاد تبني أسطورتها على تفوق الخادم/الأنثى على السيد/ الملك بمنطق الجسم، وذلك بالرجوع إلى أساطير الأرواح والجن والجنيات والنوادر والأخبار التاريخية بالرجوع إلى الزمن الماضي لأن الغاية هي الحفاظ على الحياة، فإن محمد بنيس يبحث عن الحرية في زمن الحاضر بسرد حكاية واحدة بعد الألفين وهي (حكاية الجسد في الحاضر استشرافا باللذة في المستقبل)، ولهذا (وتَغرَقُ فِي المُحِيطِ سَفَائِنُ السّهرِ حكَايا

[1] ألف ليلة وليلة، ص12 وما بعدها في الكتاب عبر أجزاءه.

شهرزَادٍ دونمَا ثمرٍ) لأن الحداثة مشروع خاص للفرد في الحاضر، وكما يقول الباحث المغربي "عبد الصمد كباص": "كل شيء مؤسس على قاعدة الجسد بالنسبة للكائن الحداثي"[1]، يعني أن الحداثة اختبار في الجسد وانطلاقا من رغباته يتاح للفرد أن يجعل من حياته أسلوبا خاصا، فليس من الممكن أن تفرض العفة على المرأة في قصر ملك تحيط به الجواري وتركن في كل زاوية؟ وبالتالي فليس من الواجب أن تنظر المرأة على الدوام إلى رجل واحد! يقول بنيس في نص (الحُبُّ مُتَعَدِّد)[2] من ديوان (كتاب الحب/1995)[3]:

هَلْ أَدْمَنْتَ النَّظَرَ؟

أَقْبَلْتَ بالحدِيثْ؟

بأيِّ رَوْعٍ أَجبْتَ؟

أَيَّ يدٍ لمَسْتَ؟

كيْفَ شربْتَ فُضْلةً في إنائهِ؟

[...]

أنَا أيْضاً مِنْ هؤُلاَءِ وهؤُلاءْ

وكأن هذا النص يعبر عن لسان حال شهريار الرافض بفعل القتل لأن ينظم لـ "هَؤُلاَءِ" المتعددين في التناوب على الجسد، لتكون رؤيته ذات بعد واحد باتجاه واحد وهو (الأنا/الآخر،الجسد) وليس (الآخر/الأنا) التي تتيح الآخر الحرية في تعدد (الأنوات)*، في

---

[1] عبد الصمد الكباص: الجسد والكينونة، ص32.

[2] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص ص 218، 219.

[3] المرجع نفسه، ص197.

* جمع للفظة (أنا).

حين نجد شهريار الرمز الشعري يستفهم بصيغة السخرية عن حالة شهريار الملك الأسطوري كلما تذكر ما كان من أمر زوجته "حصل عنده زائد واصفر لونه وضعف جسمه" هي حالة طبيعية ما كان من أمر زوجته/خيانتها "أنَا أيْضاً مِنْ هؤُلاَءِ وهؤُلاءْ"، فشهريار الشعري لا يعتبر فعل الجسد خيانة وإنما هو حرية، فالجسد/الحرية أفق مفتوح للتعدد بتعدد الحاضر.

وإذا ربطنا هذا الموضوع بعمليتي التحويل والسفر المذكورتين آنفا أمكن لنا القول: إنه لما طال سفر الشاعر في تيه غربته وتشاكلت طرقه نحو عالم النور نزل الحب في مصباحاً سحريّاً يزيل غربته في إنارة طريق التيه بتوجيه راحلة سفره إلى الجسد في ديوان (كتاب الحب) الذي يتمفصل في أربعة محاور وهي: "أحوال التائهين"، "أجساد متبددة"، "وجهاً لوجه"، "جننت أيتها الأنفاس"، "رسالة إلى ابن حزم".

جاء في المعجم الوسيط أن لفظ الجِسْم مرادفا للفظ الجَسَد، وهو "كُلُّ ما له طول وعَرَضٌ وعمق. و- كُلّ شخص يُدرَكُ من الإنسان والحيوان والنبات"[1]، ويقترح "فريد الزاهي" نمذجة تحدد الجسم بـ"الجسد الموضوعي الذي يتألف مع كل الأجسام سواء كانت حيوانية أو جرمية [...] والجسد: وهو ما يقابل لدى "ريكور" مفهوم chair ولدى "ريشر" مفهوم leib. إنه الجسد الشخصي الذي يشكل الوحدة الأنطولوجية التي تسم وجود الكائن في العالم. ومن ثمة هو يشكل هدفية الوجود الذاتي للإنسان"[2]، فمصطلح (chair) الذي يعني الجسد الإنسان المعيش أو جسده الحي أو جسده البدني والذي يقابل (leib)، وبهذا المعنى يكون الجسد البدني ظاهرة مندمجة في العالم ومحكومة بوجود أنطلوجي عام،

---

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص122.

[2] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص32.

وتنتمي من ثم إلى الدازين أي إلى الوجود الحاضر والحياة في العالم، وفي هذا التحديد يختلف الـ (leib) اختلافا جوهريا عن (Korper) أي الجسم/الجسد العضوي[1].

ويقترب "عبد الصمد الكباص" من هذا التحديد الذي يؤسس رؤيته للجسم والجسد وفق نظام الحاجة ونظام الرغبة، يقول: "الجسم من حيث هو نسق الحاجة يشكل عتبة تنظيم ضرورة الخارج. فالحاجة تدفعه باستمرار إلى توسل ما يوجد خارجه ليلبي ما يحتاج إليه[...] وإذا كان الجسم نظاما للحاجة فالجسد نظام الرغبة[...] وفي الجسد تتحرك الرغبة لإشباع الحرية"[2]، وهو المفهوم الذي نؤسس عليه لتحديد رؤية بنيس الإبداعية.

وم"حمد بنيس" واعيا بأنه أختار ما يريد (حب الجسد بضمير أَنْتِ)، أي الحب اللبيدي لا الحب بمعناه العاطفي، فـ"(الحُبُّ): الوِدَادُ"[3]، "قال مُعَاذُ بن سَهْلٍ: الحبُّ أصعب ما رُكِبَ، وأَسْكَرُ مَا شُرِبَ. وأقطعُ ما لُقِيَ، وأحْلَى ما اشْتُهِى، وأوجع مَا بَطَن، وَشْهَى مَا عَلَنَ"[4]. ومن هنا فلا تجد الذات البنيسية حرجا في البوح بالرغبة الجسدية بشكل ايحائي وذلك بسرد مجموعة من الحكايات غايتها ترويض الجسد/أَنْتِ/المرأة/الأرض/الكتابة.. للانفتاح على (الأنا)، فتنقلب وفق ذلك المعادلة النسقية، فالحاكي هنا هو شهريار الذي يبحث عن الحرية بعدما كانت شهرزاد التي تبحث عن الحياة، وبعد مسايرتها في قصيدة (الحُبُّ مُتَعَدِّد) يأتي على سرد حكايات عن حب الجنس والشهوة، يقول في نص (الحبُّ لاَ يُنْبِئُ)[5]:

رأَيْتُ اللّيلةَ في نوْمِي

امْرَأَةً

---

[1] فريد الزاهي: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، ص31.

[2] عبد الصمد الكباص: الجسد والكونية، ص ص 95، 96.

[3] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص151.

[4] أحمد تيمور باك: الحب والجمال عند العرب، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر،( د.ط)، 1971، ص13.

[5] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص 220.

فاسْتَيْقَظْتُ

وقَدْ ذَهبَ قَلبِي فيهَا

هَلْ تَعْلَمُ مَنْ هِيَ؟

قَالَ: لاَ. وَ اللهْ

تنسلخ (الأنا) البنيسية عن طبيعتها عبر انسياقها مع رؤية في النوم حرمت عليها ما قد يتيح لها في الواقع من إشباع جنسي "فاسْتَيْقَظْتُ وقَدْ ذَهبَ قَلبِي فيهَا"، وهكذا يغدو من المستحيل الحديث عن الحبّ العاطفي وإنما حب مادي ليبيدي، وأسلوب خاص في الحياة، لأنه حين تحلم الأنا بمثل هذه الرغبة في كنف الجسد/الحاضر، فهي تعبر عن أسلوب تستدعي فيه الذات في الجسد المذاب في مياه الماضي، وإذا تخطيت حكايات الماضي إلى تشكيل حكاية الحاضر (الحكاية الواحد: الجسد) فإن الحاضر الذي ضاع في ضباب الزمن سوف ينبثق مرة أخرى في جوف الجسد، وبهذا يتحول الحاضر إلى غير مكان الماضي برجوعه إلى مواكبة زمانه في مكان هو الجسد.

فينقلب إثر ذلك دور شهرزاد رمز الحكي، ويترتب عن هذا قلب في سياسات التمثيل بعد أن كان شهريار يشخص في صورة الملك المترنح بتسلطه على الأنثى، ويطرح "محمد بنيس" تشخيصا بارودياً لهذا النموذج النمطي، فيصير محكي شهريار الرمز الشعري/الأنا موضوع محاولة لأسلبة شهرزاد الذي يفعل استراتيجية الحكي ويبرز اعترافه بذلك في صورة طفل مشتهى لاكتشاف خرائط الجسد، يقول في نص (إلَيْك)[1]:

[...] وَمِنْكَ أَيُّهَا الطِّفْلُ. يَا

شَبيهِيَ. اقْتَرَبْتُ. وهَبْتُكَ صَمْتِيَ الذي لاَ أَمْلكُ غَيْرَهُ.

[1] محمد بنيس، الأعمال الشعرية، ج2، ص214.

هكذا تسنى للشاعر تقديم صورة المرأة وفق رؤية خلاقة تؤكد الخروج من نمطية الصورة التي تشخص المرأة في مقابل شخصية الرجل المستحوذ عليها إلى رحابة التكوين المختلف، فالمرأة في شعر بنيس تتماهى مع صورة المرأة التي قدمتها حكايات شهرزاد علاج لمداواة جروح الرجل، ثم تجاوزتها إلى معادلتها مع صورة الرجل ضمن رؤية وجودية في إطار نحت موحد وهو الجسد[1]:

مِنْ جسَدِكَ اقْتَرِبْ أيُّهَا الجَسَدْ

وفي سياق رمزية الحكي انفتحت الذات البنيسية على عالم الحكاية، بسرد قصص عنوانها اللافت (الحب) في شكل محكيات صغيرة متمركزة حول العوالم الليبيدية في فضاء الجسد، وهو ما تسرده في نصوص: (الحب يحرق)، (الحب من شهوة الجماع)، (الحب سلطان)، (الحب اختراع)، (الحب آية)، (الحب إلذاذ)، ثم يقول أخيرا (الحب نهر الأبد)، وما من شيء يدعو إلى التعبير عن الرغبة والشهوة أكثر من الحكي، فهذا الأخير يكشف الحجاب مباشرة عن المرغوب المعلن عنه المحظور اجتماعيا، وشهريار يحتاج إلى هذه المفارقة لينتج حكايته الأسطورية (الجسد: فضاء الشهوات).

وهذا الخروج عن نسق الحكي الأسطوري في محكي الجسد ليس في صيرورة مواجهة للحفاظ على الحياة في محكي شهرزاد، وإنما تتحرك نحو ما لم يتحقق بعد لتبتكر عالمها وتخلق آفاقها بتفجير عنف المكبوت في الجسد، ويتحقق هذا الفعل بالواسطة الرغبة "فالإشباع لا يوجد فيما هو كائن سلفا وإنما فيما هو ممكن. أي فيما ستعمل الرغبة على خلقه"[2]، يقول في نص (جَسَدُ مَنْ؟)[3]:

منِّيَ اقْتَرِبْ أيُّهَا الجَسَدُ بِغَيْرِ احْتِرَاسٍ

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، قصيدة (جَسَدُ مَنْ؟)، ص243.

[2] عبد الصمد الكباص: الجسد والكونية، ص98.

[3] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص243.

جَسَدُكَ مِلْكُ شَهْقَتِكْ

في أَقْصَى لَذَائِذِ

الحُبُّ

منْ جسَدِكَ اقْتَرِبْ أَيُّهَا الجَسَدْ

وانْظُرْ إِلَى أَعْضَائِكَ

تَنْحَلُّ

وتَذُوبْ

فدلالة تقديم المفعول به (منِّيَ) في الجملة الفعلية (اقْتَرِبْ) تعبر عن الرغبة الشديدة والملحة في ملئ الفجوة القابعة بين (الأنا/ مني) والآخر الموجود (الجسد) لأن الرغبة كما يقول "هربرت ماركوز" Herbert Marcuse (1898 –1979) : "الموجهة نحو الموجود يجد التطلع إلى الوجود الحي تعبيرا عنه"[1]، المرغوب فيه لأنه لم يتحقق "الإشباع منه إلاَّ باستهلاكه وإفنائه في وحدة الذات"[2]، ولن يكون الآخر مرغوبا فيه إلا "بالاحتفاظ به آخرا مستقلا عن الذات"[3] ومنه يقول بنيس: (منْ جسَدِكَ اقْتَرِبْ أَيُّهَا الجَسَدْ)، من جسدك أنت اقترب أيها الجسد وما يعزز الدلالة أكثر اضافته لـ (بغير احتراس) التي توحي بالحرية فاقتراب الأجساد غير ممكن خارج التحام الحرية بالرغبة.

وما يلاحظ أيضا، أن بنيس ربط الحرية بالحب الغريزي والعشق الجنسي، فأين موضع الحرية في كل هذا؟ جعل بنيس اللبيدو أو غريزة الحياة هي المبدأ الأساسي لتحقق

---

[1] هربرت ماركوز: نظرية الوجود عند هيغل أساس الفلسفة التاريخية، ترجمة وتعليق إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990، ص350.

[2] عبد الصمد الكباص، الجسد والكونية، ص96.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

الحرية، فالحب رغبة والرغبة غريزة، فالحب خضوع للغريزة وتلبية لها، وبذلك يسعى إلى مقاربة الوضع المأساوي لوجوده من خلال أبعاد الحب الليبدي، ذلك لأن الإمساك بلحظة الجسد والاتصال به هو التجلي المطلق لكينونة الإنسان، فالحرية بذل المستحيل للقضاء على الانفصال كمحاولة للاتصال، يقول بنيس[1]:

كُنْ لِي أَيُّهَا الجَسَدْ

مَسْكَنَ مَاءٍ

وَسُنْبُلَةً

لبُطْلاَنِ مَا يُهَدِّدُنِي المَسَاءْ

مَوْتاً

وفَنَاءْ

فالجسد إذن سلاح لاستعادة الحرية المفقودة، ويكون بذلك وسيلة انقاذ وجوهر هذه الوسيلة يكمن في التحرر من أسر الضرورة/ الحتمية/ الإرغام الذي يحكم العالم الإنساني، فبنيس لا يصور لنا في مشاهده التمثيلية جسدا أحادي الجانب مغتربا، بل يرسم لنا جسدا كليا شموليا متعدد الجوانب قاهرا لاغترابه، وهو مصدر الحرية.

وعليه، فمن خلال ألفة الجسد تستعيد الذات حريتها، والحاضر آنيته، والذي يحقق الحرية لدى بنيس هو نمط الحكي المقصود الذي يجمع بين حكايات كلية وحكايات جزئية، والتي يمكن تصنيفها بناء على المقابلة بين "نمط السرد التكراري"، والذي يتم من خلاله استحضار بعض القصص من العشق في التراث العربي التي صدرت في السياق نفسه ذات وجود سابق عن النص في أزمنة سالفة، و"نمط السرد الابتكاري" الذي يكون

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية ، ج2، ص245.

من إنتاج الشاعر، وقد يكون تخييلي من نسيج مخيلة الشاعر أو واقعي مستوحى من ما هو ممكن في شكل سيرة ذاتية أو سيرة غيرية:

## 1- السيرة الذاتية:

إن السيرة الإنسانية نوع من الأنواع الكتابة الأدبية التي تتخذ الطابع السردي تتناول "بالتعريف حياة إنسان ما، تعريفاً يقصر أو يطول"[1]، "لا تقتصر على النَّشاط الذّهني والنَّشاط العملي، بل تستند أساساً إلى النشاط اللغوي باعتبارها فنًّا أدبيًّا في المحل الأوّل"[2].

وقد عرف "فليب لوجون" Philippe Le Jeun السيرد الذاتية (autobiographie) بأنها "حكيّ استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركّز على حياته الفرديّة، وعلى تاريخ شخصيته بصفة خاصّة"[3]، ومن القرائن التي خولت لنا هذا التصنيف، ما يعود إلى تصريحات الشاعر نفسه في مطلع الجزء الأول من أعماله الشعرية ضمن عنوان (حياةٌ في القَصيدَة)، يقول في المقطع الأول[4]:

يُمكن للكلمات أن تُعْطي الليلَ لما يبحث عن لَيْلِهِ، في زمن وفي

قصيدة. تلك هي حياةٌ (حياتي) في القصيدة...

ومن القرائن أيضا ما تمدنا به القصيدة من معلومات تطابق ما نعرفه عن حياة الشاعر، كما نضيف إلى بعض نصوص بنيس قرينة أخرى تعد من مؤشرات السيرة الذاتية، وهي وجود تطابق بين اسم الشاعر واسم الشخصية موضوع السيرة، وإن كان هذا

---

[1] عبد العزيز شرف: أدب السّيرة الذّاتيّة، الشركة العالمية للنشر/ لونجمان، الجيزة/مصر، 1992، ص02.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] فيليب لوجون: السّيرة الذّاتية/ الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلّي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدارالبيضاء/ المغرب، 1994، ص22.

[4] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص07.

التطابق غير مصرح به في ثنايا النصوص إلا أن هناك ما يشبهه، فـ"المعتمد بن عباد" هو اسم شخصية واقعية "المعتمد على الله أبو القاسم محمد بن الملك المعتضد بالله أبي عمرو، عباد بن الظافر بالله أبي القاسم" والتطابق بينهما قائم بصورة جزئية في الاسم (محمد بنيس، محمد بن عبد الملك) الذي يستحضر سيرته الأولى المنصهرة في تاريخ الجماعة (المعتمد بن عباد) الموشومة بمأساة تغييب الأنا في الماضي والحاضر، فتشكلت صورة الحاضر من هواجس الماضي، فيصبغ الشعر بما آل حال إليه الجسد، الذي يقول في نص (آخرُ مذكّرَات المعْتمِد بن عبّاد)[1] بصيغة ضمير المتكلم:

هَرَمٌ جديدٌ أنْتَ يا جَسدِي، كنَزتَ جميعَ ما حمَل الزَّمانْ

مِنْ رحلةِ الإعْصارِ، يا جسدِي، وكَانْ

أنْ شبَّ فِي الأحداقِ مَا انطفأتْ ذُبالتُهُ، علَى طُولِ انْتِظارْ.

عِيدٌ تهاوَى بين أرْمِدَةٍ وأقْبيَةٍ، فلاَ شِعْرٌ ولاَ كأْسٌ تُدارْ.

وما يمكن ملاحظته أيضا من خلال تأمل محتوى المادة السردية أن الشاعر لا يأتي على الذكر المسترسل للمحطات التي شكلت سيرة الحياة، وإنما يستدعي اللحظات المؤثرة المتناسبة ورؤية الشاعر الذاتية والموضوعية، ذلك لأن الشاعر مشدود إلى كتابة تجربة جماعية متداخلة الأصوات والأصداء، فليست الحرية أن أقول ما أشاء وأفعل ما أشاء بل أن أرتفع إلى احتياجات الجميع... وبهذا يحدث تبادل انساني للعلاقات[2].

ويقول في نص (آهْبِطْ إلَيْك)[3]

إشَارةٌ إهْبِطْ يَا مُحَمَّدُ آهْبِطْ

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص61.

[2] مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1986، ص 131 وما بعدها.

[3] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص541.

مِنْ لا تفتِّشْ عنْ قدمَيْكَ أوْ عَنْ صدْرِكَ

صَمْتٍ اهْبِطْ إلَيْكْ

لاَ مُتّقداً بما أنْتَ فيهِ

تَدُلُّ ممّا ليْسَ لَكْ

المَسَالِكُ عشِّقْ نفْسَك إلى نفْسِكَ

عَلَيْهْ انْفرِدْ

بقُرّة عيْنِكَ

نلاحظه أنه يستعمل ضمير المخاطب بصيغة الأمر الذي يبرز فيه المسافة القابعة بين الشاعر وماضيه/ ذاته/ الكتابة، (إهْبِطْ يَا مُحَمَّدُ آهْبِطْ... اهْبِطْ إلَيْكْ)، الذي يرصد فيها الشاعر بلغة استعارية لحظة الخروج للبحث عن ذات الكتابة/ عن ذات محمد، لحظة تتخلق فيها محطة جديدة في سيرة الذات الكاتبة.

## 2- السيرة الغيرية:

تحد السيرة الغيرية التي يقابلها المصطلح الأجنبي (biography) المشتق من الكلمتين اليونانيتين (bios) التي تعني حياة، و(graphein) التي تعني: يصف، بـ البحث عن الحقيقة في حياة إنسان ما بالكَشْف عن مواهبه وأسرار عبقريته من ظروف حياته التي عاشها، والأحداث التي واجَهها في محيطه[1]، وبالرجوع إلى المدونة الشعرية نجد عدد من القصائد مدار السرد فيها شذرات من سيرة شخصية واقعية، يسردها الشاعر مثلما نلمسه

[1] عبد العزيز شرف: أدب السِّيرة الذَّاتيَّة، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، 1992، ص ص03، 04.

في نص (أوراقٌ بَيْضَاء) الذي يأتي الشاعر فيه بذكر بسيرة أحد أصدقائه الذين وافتهم المنية بسبب وقوع في حُبٍ وضع لنفسه نقاط المستحيل، يقول[1]:

كَانَ لي في حَيِّ المَخْفِية مِنْ

عَدْوَة الأَنْدَلسِ صَدِيقٌ يَدْرُسُ

الأَدَبَ الفَرَنْسيَّ بالرّبَاطْ.

وَعِنْدَ حُصُوله عَلَى الإِجَازة في

كُلية الآدَاب تَمَّ تَعْيِينُهُ مُدَرّساً

بِثَانويةِ مَولاَي إِدْريس بِفَاس.

كُنَّا كُلَّ ظَهِيرَةٍ نَلْتَقِي ونَتحَدّثُ

عَنْ رَامْبُو وَمَلارْمي وَجُونْ جُنِيه

وَرولاَنْ بَارْطْ وَفْرَنْسِيسْ بُونْجْ.

شَيئْاً فَشَيْئاً تَسَلَلَتْ كَلِمَاتُ عنْ

أُسْتَاذَةٍ إِلَى حَديثناَ. كَلمَاتٌ عَنْ

تَحيةِ الصَّباح وتَبَادُلِ المِنْحَاة

قَبْلَ الالْتحَاق بِالقسْم وَمُتَابَعَةِ

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص ص311، 312، وص313.

الحَرَكَةِ البِنْيَويّةِ في بَارِيسَ

وَاللّبَاسِ وَرَائِحَةِ العِطْرِ وَالطَّرِيقِ

المُؤَديةِ إِلَى بَيتِهَا في وَادِي

الشُّرَفَاءْ.

ثُمَ لَمْ يَعُدْ لَنَا حَديثٌ عَنْ غَيْرِهَا.

هِيَ وَحْدَهَا تَبْتَسمُ [...] رَأَيْتُهُ ذَاتَ سَبْتٍ مُبْتَهجاً فَأَخْبَرني

بِعَائِلَتِهِ التي قَصَدَتْ بَيْتَ الأُسْتَاذَةِ لِتَطْلُبَ رَسْمِيّاً يَدَهَا

للصّديقِ. كَانَ يُدَخّنُ سيجَارةً بَعْدَ سيجَارةٍ وَيُراقِبُ السَّاعةَ.

يصور لنا الشاعر في هذه المقاطع نموذج الإنسان المثقف، والذي تحول في بداية مطافه إلى مجنون أستاذة بفعل الهوى في قالب سردي بصيغة الزمن الماضي (كَانَ لي ، كُنَّا كُلَّ..)، ويجمع في ذلك بين استعمال الضمير الغائب (هو: الذي يعود على الصديق موضوع السيرة)، و(هي: التي تعود على الأستاذة المحبوبة شخصية الثانية الموجه لأحداث السيرة)، والضمير المتكلم (أنا: الشاعر) الذي عزز الصبغة الواقعية لأحداث هذه السيرة الغيرية الشعرية، والتي يمكن أن نصنفها ضمن ثلاثة مقاطع أساسية، أما المقطع الأول المذكور آنفا يغلب عليه السرد الواقعي، إذ يروي لنا الشاعر تجربة ولوج صديقه إلى عالم الحب، وصور لنا الشاعر مظاهر من هيامه في وصف محبوبته، وفي المقطع الثاني ترك الشاعر السرد إلى الغناء بعد رفض الأستاذة لصديقه، يقول[1]:

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص313.

ثُمّ يَوْمَ الإثنينَ جَاءنِي مُنْفَعِلاً

صَامتاً. وَبِصُعُوبَة بَلّغنِي رفْضَ

الأُسْتاذَة وتَغَيُّبهَا عَن العَمل في

الصَّبَاحِ وَالعَائِلَةَ التِي لاَ تُشْبِهُ

العَائِلَةَ.

وقد واكب هذا التحول في وقائع الأحداث التحول من السرد إلى الغناء بهيمنة الوظيفة الانفعالية، وهنا مكمل شعرية السرد التي تأتي بالطابع السردي وفق ما تقتضيه طبيعة الخطاب الشعري، فارتفع صوت الشاعر متأثرا بالحالة الجنون التي عاشها صديقه نتيجة فعل الرفض الذي أوقع عقل وقلب صديقه في التعب، ووفر له نصيب من أسهم الهمِّ والحزن، يقول[1]:

وَكَانَ النُّحُولُ يَزْدَادُ وَالصَّمْتُ

يَزْدادُ وَعَدْمُ لِقَائِنَا يَزْدَادُ.

وَأَخَذَ الأَبُ يُحَدّثُنِي عنِ الصّديقِ

فِي غُرْفَتِهِ التي لاَ يُغَادِرُهَا وأَدْوِيةِ

الطَّبِيبِ التِي يَرْفُضُهاَ

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص314.

وَالنّدَاء عَلَيْهَا فِي النّهَار واللّيْل

وَإِخْوَتِه الذينَ لَمْ يَعُدْ يَعْرِفُهُمْ

وَأُمّهِ الغريبة عَنْهُ وَمَلاَبِسِهِ الّتي لاَ

يُغَيِّرُها وَشَعْرِهِ الذِي يَطُولُ وَالمَاءِ

الذِي وَحْدَهُ يُفَضّلُ وَدَفَاتِرِهِ التي

يَطْلُبُهَا ولاَ يَكْتُبُ فِيهَا شَيْئًا

وَالصُّراخِ المُتَصَاعِدِ وَالأَثْوابِ

التِي يُمَزِّقُهَا ونَوْمِه عَلَى بُرودَةِ

الزّلِّيجِ وَالعُزُوفِ عَمّا يَكْتُبُهُ

الفَقِيهُ وَالحِجَابِ المُعَلَّق عَلَى

صَدْرِهِ وَالنّافِذَةِ الّتي أَغْلَقُوهاَ

وَدَقُّوهَا بِالمَسَامِيرِ.

أما المقطع الثالث والأخير، والذي يهيمن فيه الطابع الخيالي على السرد، فتكتسي الأحداث إثر ذلك بعدا رمزيا بالموت، وهذا الموقف معروف سلفاً في قصص العشق المتوارثة في الأدب العربي أو في الآداب الأجنبية، أما حدته فتظهر في تجليه ضمن

قالب فني يعتري ذواتنا، فرغم هذه النهاية المأساوية فإن بنيتها العميقة هي انتصار للورقة البيضاء/الحاضر/الكتابة، يقول[1]:

وَكَانَت الفَجِيعَةُ

وَجَدُوهُ في الصَّباحِ مَشْنُوقًا وَعَلَى

الطَّاوُلَةِ أَوْرَاقٌ بَيْضَاءْ.

فالورقة جسد، ويظهر من سياق السيرة أن صديق الشاعر يبحث عن الكتابة في الورقة وعن النبض في الجسد، أما الجنون فهو وعي بالزمن من حوله ووعيه بحالة الانفصال بين ذاته وبين جسده، فالصديق الذي صورته السيرة ليس إلا شيئاً خياليا من كل معاناة في عالم الكتابة، أما أسلوب الانتحار (وَجَدُوهُ في الصَّباحِ مَشْنُوقًا) يؤكد قسوة الخيارات التي تواجه الذات الكاتبة في واقع لا يتفهم أدوارها الصعبة، لذا يمكن القول إن الصورة التي ينقلها الشاعر ليست سوى أصداء لحاضر أراد أن يقول/يكتب ذاته.

ومع حركة الذات يحضر الواقع منحازا ضدها كتيار سليبى، لأن الكتابة تعيش فيه على ايقاع الماضي في حاضر غارق في الصمت، ومن هنا ينشأ اغتراب الكتابة فهي جسد يتحرك بلا إرادة منه، منفصلا عن ذات واعية بالعالم من حولها، يقول بنيس في نص (رِسَالَةٌ إِلَى ابْنِ حَزْمْ) [2] هذه الرسالة التي تضع علامة استفهام كبرى على كل ادعاءات الحب التي يُتفوه بها في واقعه:

لَمْ تَعُدْ في زَمَني يَا ابْنَ حَزْم أُلْفَةٌ

أَلرَّجُلُ مُنْحَشِرٌ فِي حُفْرَةِ المَوَاعيدِ

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص 315.

[2] المرجع نفسه، ص ص 321، 322.

أَوْ بِخُطُواتِه يَتَمَسّكُ مُدَافعاً

عَنْ طُقُوس

بِدَايَة أَنْ يَكُونْ.

وَعنْدَمَا تَضْحَكُ نَجْمَةٌ عَلَى كَتِفَيْهِ سَقَطَتْ

يَسْحَقُهَا وَيَمْضي.

ألمَرْأَةُ تَالفَةٌ بَيْنَ أَلْغَازٍ

وَبَيْنَ مُصَفّفَة الشَّعَر التي لاَ تنْتَظِرُ.

وَعنْدَمَا تَفْتَحُ خِزَانَتَهَا

تَنْسَى قَمَراً كَانَ بهَا اصْطَدَمَ

وَقَالَ لَهَا: قُبْلَتُكِ شَهِيَّةٌ، وَأَنْتِ لِي.

الحَافلاَتُ

وَالمَصَاعدُ وَحْدَهَا

تُغَيِّرُ اتّجَاهَ اللِّقَاءاتِ السَّريعَةِ.

قُبُلاَتٌ عَلَى الخَدِّ

تَحيّةُ وَدَاعٍ

وَأَشْلاَءُ النُّفُوسِ عَلَى الطَّرِيقِ.

إن الموضوع الجوهري لهذه الرسالة هو التحول الذي حدث في معنى الألفة في زمن الشاعر وهو ما تؤكده عبارة (لَمْ تَعُدْ في زَمَني)، وما (ألرّجُلُ) و(ألمَرْأَةُ) – كما يفضل الشاعر كتابتهما بإضافة الهمز على (ال) التعريف للفت الانتباه والتأكيد على عليهما– سوى وسيلة لهذا التحول! هذا ما جسده بنيس في تقريب مفاهيم عن غياب الألفة، بسرد تفاصيل متواترة من حياة الرجل والمرأة بين نكبة الماضي ونكسة الحاضر، فكلاهما يحاول الإمساك بأناه والسير بها في نحو مخالف تبعا لفلسفة اختلافهما، فقد جرى الاختلاف بما هو سنة كونية بين الطرفين دون اختيار منهما، لذا فهما غير مسؤولين عن اختلافهما، أما التقارب بينهما فهو "تجربة إنسانية تقوم على التعارف وتبادل المصالح، لكن ليس قبل إدراك أهمية الآخر في ذاته، وفي غيره، فالمعرفة بالآخر شرط حتمي لمقابلته، شرط لوضع الذات موضع المساءلة لتقليص تضخمها"[1].

إلا أن ما يظهر في النص أنه ليس من طبيعة الذكر والأنثى البحث عن الآخر، وإنما يكون الاقتراب اكتفاء بسد الجوع الجنسي المحض (عنْدَمَا تَضْحَكُ نَجْمَةٌ عَلَى كَتِفَيْهِ سَقَطَتْ يَسْحَقُهَا وَيَمْضي ... وَعنْدَمَا تَفْتَحُ خِزَانَتَهَا تَنْسَى قَمَراً كَانَ بهَا اصْطَدَمَ وَقَالَ لَهَا: قُبْلَتُكِ شَهِيَّةٌ، وَأَنْتِ لِي)، ثم تنتهي التجربة وكأنها لهو وضياع بـ (تَحيّةُ وَدَاعٍ)، باتفاق الطرفان على النهاية السلبية لعلاقتهما في جوّ من التكلف الشكلي، فالرجل والمرأة أصباحا نموذجا آخر من البشر اختار لنفسه نوعا خاصا من الحياة.

إن اختزال الحدثي للرسالة بهذه الصورة في شخصي الرجل والمرأة بالإشارة إلى فواعل اجتماعية واقعية حية، يحد من الناحية السردية في النص الشعري ويضفي من ناحية أخرى على السرد من خصائص التكثيف والإيحاء وما يلائم طبيعة اللغة الشعرية،

---

[1] حسن النعمي: بعض التأويل (مقاربات في خطابات السرد)، النادي الأدبي بالرياض والمركز الثقافي العربي، ط1، الدار البيضاء/ بيروت، 2013، ص10.

وهو ما يعني أن خرق المحتوى السردي إنما هو شكل من أشكال تشعيره، وهي طريقة تتكرر في معظم نصوص المدونة الشعرية، يقول بنيس في رسالته[1]:

وَقْتاً بِوَقْتٍ مُجَاهَرَةٌ بِدَمٍ ونَارٍ.

هَذه وتِلْكَ أَنْبَاءُ عَهْدِنَا الجَدِيدِ

عَهْد عَالَمِنَا

حَيْثُ أَمَمٌ تَقْتُلُ أُمَماً

أَحْشَاءُ الأَبْرِيَاء

عَبْر شَاشَاتِ التِّلْفَزَةِ الكَرِيمَةِ.

وَأَنْبَاءُ الدَّمِ وَالنَّارِ

تُخْفِي عَنْكَ وَعَنّي عَاشِقِينَ مَاتُوا

أَوْ سَيَمُوتُونَ

بِاسْمِ الحقِّ

أَوْ بِاسْمِ الأَمْنِ

أَوْ بِاسْم حَضَارَةٍ تَسْتَسْلِمُ للزَّفِير.

ويقول أيضا:

يَا ابْنَ حَزْمْ

هَلِ الأُلْفَةُ طَبِيعَةٌ أَمْ حَالَةٌ

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص 322.

وَٱذْكُرُواْ نِعْمَتَ ٱللَّهِ عَلَيْكُمْ إِذْ كُنتُمْ أَعْدَآءً فَأَلَّفَ بَيْنَ قُلُوبِكُمْ فَأَصْبَحْتُم بِنِعْمَتِهِۦٓ إِخْوَٰنًا﴾[1]، هذا يعني أن العلاقات الإنسانية متشبعة بأواصر أخوة المنحة الإلهية.

وتكون الأُلْفَةُ حالة عرضية إذا جرت الرياح بما لا تشتهي السفن، فالكره الواقعي الذي يعيشه الإنسان ليس سوى تعديل في حالته النفسية الطبيعية التي فطره الله عليها (الأُلْفَةُ/ الحب) نتيجة لمؤثر خارجي، أما الكره الشعري الذي ينتشر كالهواء في خيمة خياله فهو على العكس من ذلك يتم التقاطه على أنه خاصية من خواص العالم، (كالطيور الحديدية التي تدمر ما تشاء وقوارب الموت) التي عرضها الشاعر في أسلوب استفهامي، حمل في طياته إجابة عن أسئلة مضمرة كان يبحث عنها ابن حزم في حاضر الشاعر الدامي، وهو ما تومئ إليه صيغة الفعل المضارع، وصوت ضمير المتكلم المستتر (..أحدثك: أنا/ الشاعر)، وكاف الخطاب الموجه لابن حزم المعلن عنه بصريح المفردة (يَا ابْنَ حَزْمْ).

وبتكرار السؤال بنفس الصيغة عن الموضوع "غياب الأُلْفَة وتمزق المشاعر الإنسانية" (هل أحدثك) التي تناسب اللقاء، على غرار (هل أكتب لك) التي تناسب الرسالة، كل هذا يشدنا إلى أن الشاعر متدثر دائما برداء التيه الدرامي، ومتسلحا بالألفة التي هي وقف التنفيذ في عصره بسبب العنف الذي لاَ يُقَاوَمُ.

يقول[2]:

عَمَّ تُرِيدُ أَنْ أُحَدِّثَكَ يَا ابْنَ حَزْمْ؟

عَهْدُ القَتْلِ عَهْدِي

وَالغَدْرْ

---

[1] آل عمران: الآية: 103.

[2] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص324.

وَالبُغْضْ

وَالمَكيدَةْ

وَطَعْنُ الأَقْرِبَاء للأَقْرِبَاءْ

هِيَ النُّفُوسُ مَريضَةٌ وَفَاسِدَةٍ

[...]

عَهْدي عُنْفٌ لاَ يُقَاوَمُ

يَا ابْنَ حَزْمْ.

يظهر أن بنيس مدرك لثمن مقاومة استلاب الألفة والندوب التي يخلفها فعل الاحتراق، هذا يعني أن الحب مخبوء في الدماء، أي أن الحب في الموت المأساوي (وَأَنْبَاءُ الدَّمِ وَالنَّارِ تُخْفِي عَنْكَ وَعَنّي عَاشِقينَ مَاتُوا أَوْ سَيَمُوتُونَ بِاسْمِ الحقِّ أَوْ بِاسْمِ الأَمْنِ أَوْ بِاسْم حَضَارةٍ تَسْتَسْلِمُ للزَّفِير)، والحضارة حاضر الاحتضار، يقول[1]:

وَأَنَا أَبْحَثُ عَنْ شَجَرَةٍ تَرْحَمُنِي بِفَيْئِهَا

وَأَقُولُ

مَتَاهِي مَتَاهُكِ أَيَّتُهَا الشَّجَرةْ

وَأَعْرِفُ أَنَّكِ لاَ تأْتِينَ

مِنَ الغَرب

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص325.

وَلاَ

مِنَ الشَّرْقِ

بَلْ أَنْتِ بِالأَحْرَى فِي كِتَابٍ تَرْتجِفِينَ

وَهُمْ يُحْرِقُونَ الكُتُبَ

وَيُبَشِّرونَ بِصُورَةٍ تَمُوتُ عِنْدَ وِلاَدَتِهَا.

فالموت عندما يكون بصيغة الفعل المضارع فهو احتضار وبصيغة الماضي يتحقق، وما الاحتضار هنا إلا مخاض لميلاد حب/ ألفة جديدة ضاعت بضياع الذات في عصر الصناعة وواقع الأحزان الدامية، وإن كانت شرقية المنشأ، فهي عالمية في جوهرها ومصيرها، ومن هنا يمكن القول أن الساق الصناعية[1] كما يسميها "صلاح فضل" هي الثيمة التي ساهمت في تجسيد وتمثيل استحالة الألفة والحب، مثل الحافلات والمصاعد المقابلة لتغيير اتجاه اللقاءات السريعة، وهي مكونات سياقية تسري على نمط الواقع القريب.

وهكذا يتبين لنا أن الشاعر يقيم مفارقة بين خطين: أحدهما ينتمي إلى ماضي التجارب الأليفة في زمن ابن حزم الأندلسي، والتي تربطه معه على الصعيد الشخصي، يقول في قصيدة (أنا لا أنا)[2]:

أَنَّا الأَنْدلسيُّ المُقيمُ بَيْنَ لَذَائذِ الوصْلِ

والثانية تتمثل في هذا الحاضر الدامي الأليم الذي تحرق فيه الشجرة بما هي رمز شعري للخلق الفني مع احتراق الكتب، والذي تموت فيه الصورة بما هي مفتاح للرؤية

---

[1] صلاح فضل: إنتاج الدلالة الأدبية، ص 48.

[2] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج2، ص207.

الفنية عند ودلاتها، وتأتي هذه المفارقة لتعزز مفارقة أخرى هي بيت القصيد، وهي التي تضع الشرق والغرب في كفة واحدة احتجاجا على تفسخ المجتمع الإنساني عن انسانيته في العصر الحديث، وتشيؤ المشاعر الإنسانية واستلابها شأنها في ذلك شأن الآلة الصناعية، ومن الأسباب المعززة لهذه المظاهر التقدم الصناعي والتكنولوجي والاليكتروني، فأضحت ألفة الحاضر حب حسي مترع بمتعة الجسد، ولهذا أكثر محمد بنيس من الحديث عن الجسد/الكتابة الذي يعده عالما ذا أبعاد متميزة تكفل له الوجود المستقل في الحاضر، يقول في قصيدة (دَنَسْ)[1]:

حِينَ أُلاَقِي جَسدِي الطّافحَ مِنْ بلَلِ الشّيءِ الخالِصْ

وتَجَاويفِ الكَلمَاتْ

يَتهيّأُ أنّي أتوَضّأ بالصَمْتِ

المَمْسُوسِ

وَبالدّنَسِ النّشوِيُّ

تنْحلُّ اللّطخاتْ

في مَاء الرّغْبةِ

ينسَلُّ سدِيمٌ كانَ يقُولْ

لاَ تكْتُبْ

وهكذا ينسل الضباب الحاجب لفعل الكتابة، ووفق ذلك يتحول الجسد/ الدنس النشوي إلى موتيف يعيد الذات دائما إلى لحظة الوعي الي تبحث عنها برفض الـ(لا): لاَ تكْتُبْ،

[1] المرجع نفسه، ج2، ص116.

فالذات تختار الكتابة لتحقيق حضورها الإنساني الاجتماعي، فمع حركة الجسد/ الكتابة يحضر زمن الحاضر، وينسل الاغتراب.

## 2- تحرير الذاكرة: مساءلة التاريخ واستنطاق المسكوت عنه في مذكرات المعتمد بن عباد

"في ذاكرةٍ تَلِدُ الكلماتِ وتُولَدُ فيها، تَلِد الأشياءَ وتُولَدَ فيها، لا تَعرفُ حَدّاً بين الماضي والحاضِرْ، وُلِد الشّاعِرْ"[1]، وبين جدرانها سُجِنَ المعتمد بن عباد، إنه الموضوع الذي تحاول خيوط السرد أن تلتف حوله بلسان المغربي محمد بنيس في قصيدة (آخرْ مذكّرَات المعْتمِد بن عَباد)، والتي تحكي مسارات ملتهبة بالألم لشخصية ملك أورثه السجن إحباطا، وانكسارات لتواجه بعد الإفراج عنها بفعل الموت واقع النكران والنسيان.

إنّ أول ما يلفت انتباه القارئ لهذا العنوان هو دال (مذَكرات)؛ بمعنى كتابة الذات حياتها بنفسها، بسبب ما يخلفه معناه من تساؤلات عديدة نذكر منها: لأي ذات يُكْتب؟ ألذات الأمس؟ أم لذات اليوم؟ أو لذات كما يتصور وجودها؟ هي أسئلة أسهمت في تحديدها لفظة (آخر) من العنوان التي هي عكس الأول.

يأتي معنى (المذكرات) في المعجم الوسيط من الفعل "(ذَكَرَ) الشيءَ – ذِكْراً، وذُكْراً، وذِكْرَى، وتذكاراً: حفِظَه. و– استحضَرَهُ. و– جَرَى على لسانه بعد نسيانه... ومنه (الذَّاكِرَةُ): قدرةُ النَّفْسِ على الاحتفاظ بالتجارب السابقة واستعادتها.

و(المُذَكِّرَةُ): دفتر صغير يُدَوَّن به ما يُرَادُ تَذَكُرُهُ. و– بيانٌ مجمل أَو مُفَصَّل تُشْرَحُ فيه بعض المسائل، كالمُذَكَرَة التي تُقَدَّم إلى القاضي. والمذكِّرَةُ التفسِيريَّة: بيان يصّدر به كل قانون لبيان الدَّواعي إلى سَنِّه.."[2].

وبهذا ينحصر السياج الدلالي للفظة (مذكَرَات) ضمن معنيين هما:

---

[1] أدونيس: الكتاب (أمس المكان الآن)، مخطوطة تنسب للمتنبي، حققها ونشرها أدونيس، دار الساقي، بيروت/ لبنان، ط1، 1995، ص09.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص ص 313، 314.

- الأول يتعلق بالذاكرة الفيزيولوجية وفق فعل الحفظ والاستذكار بالاستحضار والتي يتوقف نشاطها بعد بموت الإنسان، فـ "في مقابل النسيان الذي يساوي الفتور والنوم والانحلال والموت، هناك الذاكرة التي تعادل الوعي الذاتي والتروي وصيانة العقل والحياة"[1].

- والثاني بتشكيل مذكرة عن ذاكرة بفعل كتابة تقترب من السيرة الذاتية "لأنها مكتوبة من موقع يستعرض حقبة واسعة من حياة المرء، ومع ذلك غالبا ما تركز المذكرات على موضوع معين مثل الحرب أو سنوات العمل، فهي تسرد الحياة سردا متسلسلاً زمانيا على أساس مقاطع عديدة قصيرة الأجل"[2]، فهل تم بناء نص (آخر مذكرات المعتد بن عباد) وفقاً لهذا التكوين الاستثنائي؟ ولعل أهم إشكالية تواجه هذا العنوان هو مدى مواكبته لبنية النص الشعري لأنه كما يبدو فهو أقرب للتقرير منه إلى عنوان نص أدبي.

يقول صلاح فضل: "العنوان ليس كلمة عابرة توضع اعتباطيا، بل يتم اختيارها أو اللجوء إليها بدوافع مختلفة وضغوط متفاوتة"[3]، ولهذا فعنوان (آخر مذكرات المعتمد بن عباد) يشكل انزياحا حقيقيا عن أصول الكتابة الشعرية وذلك بتشعير المذكرات بكتابة مذكرات بأسلوب شعري مفعم بالخيال، مواكبة للتحول الشكلي والفني والموضوعي الذي تميزت به كتابة القصيدة المعاصرة.

ثم نحدد كلمة (الآخِر) كما وردت في المعجم الوسيط: "(الآخر): مقابل الأَول. ويقال: جاءوا عن آخِرهم. و- من أسماءِ الله تعالى: الباقي بعد فناء خلقه... و(الآخِرة):

---

[1] عبد الفتاح كيليطو: العين والإبرة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، ط1، 1995، ص64.

[2] ج هيوسلقرمان: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وحاكم صالح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002، ص177.

[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص303.

مقابل الأولى. و– دار الحياة بعد الموت. و– من العَين: ما جَاورَ الصُّدْغَ. ويقال: حَصَلَ الشيءُ بآخِرة، وجاءَ بآخِرة: أَخيراً"[1].

هذا يعني أن لفظة (آخِر) تحمل ثلاثة معن أرادهما الشاعر في العنوان هما:

- الدلالة الأولى التي جاءت مقابلة لرتبة الأوّل.
- أما الدلالة الثانية التي تحمل معنى البديل، وذلك بإلغاء الموجود والتفكير في الممكن كبديل.
- أما الدلالة الثالثة فجاءت مقابلة للحياة الأولى التي عاشها المعتمد بن عباد، وهو ما يعني كتابة مذكَرَات عنه بعد موته بتحرير الذاكرة للكشف عن المستور المسكوت عنه، وهي الفكرة التي سيأتي المتن على توضيحها، وبهذه التقنية يختصر العنوان المسافة بينه وبين المتن الشعري، يقول بنيس في المقطع الأوّل من القصيدة[2]:

أسيرُ، ومِنْ حقُول العطْرِ، وَالأَشْعارِ، وَالقَمرِ،

تبدّد في السمَاءِ ضبَابُ ليْلٍ واسِعِ السَّهَرِ،

يَسوقُ خطايَ، يخْنِقُنِي

ضِياءُ الزيْتِ فِي القنْديلِ تَنطفِئُ

ذُبالتُهُ رمَاداً، مَا تناثَرَ فِي ذُرى الشَّفقِ

أريجُ المسْكِ، أوْ موجٌ منَ الأطيَارِ تحْمِلُني

علَى ريشٍ منَ الأضواءِ، تمتَلئُ

[...]

---

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص ص 08، 09.

[2] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص ص 52، 53.

أَسيرُ، يدايَ منْ أَلَمِ

حَديدِ القيْدِ، ينْزِفُ منهُما عُنقودُ حلْمٍ ضاعَ فِي العدَمِ

علَى ساقٍ منَ القَصبِ.

أَسيرُ، أَحسُّ في رأْسِي هجيجَ دُوارْ

يَغيمُ الدَّمعُ في عَيْني سحَاباً أَحْمَر الوَرقِ،

فَينْشُرُ في المَدَى

شُعَباً منَ الظلْماءِ في الأُفقِ.

منذ البدء يضعنا النص الشعري في لحظة انفصل فيها "المعتمد بن عباد" (431هـ/ 488هـ) عن سياق عالمه الكوني، فهو الملك الشاعر المعتمد على الله أبو القاسم محمد بن الملك المعتضد بالله أبي عمرو، عبّاد بن الظافر بالله أبي القاسم، من أشهر ملوك الطوائف، حكم المدينتين قرطبة وإشبيلية مقر ملكه بعد وفاة والده المعتضد بالله (461هـ)[1] الذي انتهى به الأمر أسيرا في سجن (أغمات) بالمغرب على يدّ الأمير المرابطين بمراكش (يوسف ابن تاشفين)، بعد أن استنجد بإمداداته في أهم المعارك في تاريخ الأندلس على الأدفونش قائد الإفرنج، وكانت الموقعة المشهورة في التاريخ المعروفة بالزلاقة (479هـ) والتي انتهت بانتصار المسلمين[2]، فهل هذه هي آخر المذكرات التي قصد بنيس كتابتها بأسلوب خيالي شعري سردي بعد المذكرات الأولى التي كتبها الأمير الشاعر/ المعتمد وهو أسيرٌ بالمغرب، التي يسرد فيها ماضيه الجميل وحاضره الذليل إثر سوقه مع أهله ذليلاً من قصر إشبيلية إلى سجن أغمات؟ ونذكر مقتطفات مما يقول المعتمد بن عباد في

---

[1] بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلُسِ وَعصرِ الانبِعَاثِ (حياتهم- آثارهم- نقد آثارهم)، دار نظير عبود، بيروت، دط، دت، ص147.

[2] المرجع نفسه، ص 148.

ديوانه وكأنه يكتب مذكرات حزينة لأيام شقائه، وحسرته على ما أصاب الأهل والأحباب من تفرق، كما نتتبع فيها حياته في الأسر بعد أن انقلب عليه الدهر وغدر به[1]:

غَرِيبٌ بِأَرْضِ المَـغْرِبَيْنَ أَسِيرُ ... سَيَبْكِي عَلَيْهِ مَـنْبَرٌ وَسَـرِيرُ

مَضَى زَمَنٌ وَالمُلْكُ مُسْتَأْنَسٌ بِهِ ... وَأَصْـبَحَ مِنْهُ اليـومَ وهو نَفُورُ

بِرأْيٍ منَ الدَّهْرِ المُضلَّلِ فَاسِدٌ ... ومَتَى صَلُحَتْ لِلْصَالـحِين دُهورُ

ويقول أيضا[2]:

فيما مضى كنتَ بالأيام مسرورا ... فساءك العيدُ في أغمات مأسورا

ترى بناتِكَ في الأطمارِ جائعةً ... يَغزِلنَ للناسِ لا يـملِكنَ قِطْميرا

بَرَزْنَ نـحوَكَ للتسـليمِ خاشـعَةً ... أبـصارُهُنّ، حَسيراتٍ، مكاسـيرا

يَطَأنَ في الطين، والأقدامُ حافـيةٌ ... كأنها لـم تَطـأ مِـسكاً وكافورا

أفطرتَ في العيد، لا عادَت إساءته! ... فكان فِطرُكَ للأكـبادِ تَفطيرا

قد كان دهرُكَ، إن تأمُرْهُ، مُمْـتَثِلاً ... فَـرَدَكَ الدهرُ مَـنهِيّاً ومَأمورا

مَن باتَ بعدَك في مُلكٍ يُسَرّ به ... فإنّما باتَ بالأحـلام مَغرُورا

وهذا ما يشير إليه بنيس في المقطع الأول المذكور آنفا، فالفعل (أسيرُ) الذي يحمل في طياته معنى الليل والظلام، كما يقترب من معنى الأَسْرِ، فالأسير معتقل في فضاء مغلق محروم من الحرية/ النور: (ضِياءُ الزيْتِ فِي القنْديلِ تَنطفِئُ)، وكذلك سجين الفعل والجسد: (أَسيرُ، يدايَ منْ أَلَمِ حَديدِ القيدِ ينزف ...).

---

[1] المعتمد بن عباد: الديوان، تحقيق رضا حبيب السويسي، الدار التونسية للنشر، دط، 1975، القطعة رقم 165.

[2] بطرس البستاني: أدباء العرب في الأندلس، ص153.

وورود الفعل (أَسيرُ) بصيغة الفعل المضارع التي تمضي في استمرار الفعل إلى الزمن الحاضر، ولعل ما تؤكده أكثر تكرار صيغة(أَسيرُ) في هذا المقطع، لا نقصد هنا استمرار أسر المعتمد لأنه مات بعد دخوله للسجن بحوالي حمس سنوات، إنما يتغيا من ذلك استمرار أسر الذاكرة، لتكون هذه القصيدة (آخر مذكرات ذاكرة سجينة)، يقول من المقطع الثَّانِي[1]:

فآه وكَمْ رأيتُ، ومَا رأيتُ،

أرضاً أتيْتُ

سِجْناً إليَها: مَغْربَ الشمسِ التِي وُلِدتْ علَى عَتباتِ بيْتي

مُجنّحةً، وأنْتِ

نُورِي الذي أوْدعتُهُ بيْن الغُصونْ.

فـ(أنتِ) ضمير المخاطبة مزدوج التوجيه:

1- موجه للذاكرة المسجونة جراء الحرية المسلوبة في خضم ماض مفقود خطت حدوده وقرطبة وفاس ومراكش ثم ختمته أغمات، يقول[2]:

وَسألتُ عنكِ العَابرينَ فمَا أجابتْنِي الحُصُونْ.

مدنٌ وأوديةٌ تفجّرَ في قَرارَتِها السُّكونْ.

لاَ فاسُ تنشُرُ طيبَ رحمتِهاَ،

ولاَ مُراكشُ اكتأبتْ،

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص54.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

ولاَ أغْماثُ.

لاَ أهلٌ،

وَلاَ وطنٌ يطِلُّ عليَّ من ليلِ النُّجودْ.

هلْ هذهِ الدُّنْيَا عِقَابيَ سِرهُ سِرّ الوجُودْ؟

أمْ هذِهِ الدُّنيَا عَذابٌ يَنْتهِي تحْتَ اللُّحودْ؟

2- و(أنتِ) موجه لإشبيليا قلب النور وعتبة انفجار الصمت وانجلاء النكران والجحود، يقول[1]:

لَهباً علَى شفَتِي:

متَى، إشْبِيليَايَ، أعُودْ

إليْكِ، بمَا اكتَنزْتُ مِنَ الرُّعودْ.

فهنا يستعيد (المعتمد بن عباد) الشعري هويته باستعادة حضوره التاريخي ملكًا شجاعًا، وفارسًا مغوارًا، عرفته ميادينُ الكفاح، وألفته ساحاتُ الجهاد، وقد أظهر في معركةِ الزلاقة من البلاءِ الحسن، وصدقِ العزيمة في الحرب، وشدة الصَّبرِ على مكاره الهيجاء وهو ما تكتنزه لفظة (الرُّعودْ)، هكذا تتيح القصيدة المعاصر للذاكرة أن تعيش زمانية أخرى منفلتة من زمن العذاب بالإنكار والتجاهل والنسيان، بما توفر من انفتاح على مختلف الأجناس الأدبية السردية، في صورة عالم لغوي ممكن، يقول بنيس من المقطع الثَّالث[2]:

يَغُورُ الأمسُ فِي صدْرِي، يمزِّقُ نسْمةَ السحَرِ،

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص55.

[2] المرجع نفسه، ص56.

بِسكِّينٍ، يُشرّحُهَا، يُنشِّرهَا على الحجَرِ،

وَيبعثُ سِجْنُ أَغْماتِ

دماءَ الشَّوْقِ في عيْني، فأنْفجِرُ

بُكاءً، [...]

هنا نلمس بوحاً مجازي عن إحساس الألم الذي يعصر قلبه حين يستذكر(المعتمد الشعري) ماضي ذلك الملك الذي حطم أسطورة الخوف من العدو الإفرنجي، وأماط القناع عنه، ثم يلتفت إلى نهايته المأساوية في سجن (أغْماتُ)، وفي خضم هذه الحادثة غابت وجهة نظر الجانب الآخر (صاحب السجن/ ابن تشافين) رغم أهميتها في تقديم منظور مختلف، وكان القصد من ذلك تبرير حادثة السجن بأنها كانت تضحية من أجل الواجب الإسلامي، فالمعتد أكبر من أن يلتفت إلى الصغائر، ولهذا فلا نجده يرثي دخوله السجن لأنه مقتنع بأنه مسؤول عن هذه الحادثة، لأنه كان غير مجبر على الاستعانة بابن تشافين، حتى أنه قالها بلسانه في عبارته المشهورة "رعي الجمال خير لي من رعي الخنازير"، كما أنه لا ينسب سبب منفاه إلى المرابطين بل يرى أن الدهر هو المسؤول عن حادثته وأنها قضاء وقدر من الله، يقول في حديث له مع زوجته اعتماد[1]:

قَالتْ: لقد هنا هنا  مَولاي، أين جَاهُنَا

قلتُ لَهَا: إلى هنا  صيرَنَا إلَـــــــهنا

أما الأمر الذي أثار قريحته هو فعل الإنكار، يقول من القطع الثالث[2]:

فكيفَ يغِيبُ عهْدُ الأَمْسِ في رَحِمِ

---

[1] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2007، ص37.

[2] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص58.

التُّرابِ؟ وكَيْفَ لا أبْكِي وصمتُ اللَّيلِ يُنْكِرنِي،

وضوءُ الصُّبْحِ في الشُّرفَاتِ يُنْكِرُنِي،

ولوْنُ الطِّينِ يُنْكِرُنِي،

وَعيْنُ النَّاسِ تُبصِرُنِي بلاَ لَبْسٍ، بلاَ مَاضٍ، فتُنكِرني؟

لأنَّ الكُلَّ يُنْكِرُني

سأبْكِي... كيْفَ لاَ أبْكِي؟

يبكي لأن الذاكرة الأسيرة أخذت عليه انهزامه الذي تستعرضه كتابا مفتوحا تقف عنده وقفة طويلة ممعنة فيه دون ذكر الجانب الأول الحقيقي من مغامراته في الحياة، وهو المعنى المراد من إيراد لفظة (آخر) في العنوان، ليس بمعنى الأخير وإنما يقصد البديل المسكوت عنه، وذلك بتحرير الذاكرة في هذا الزمن الضائع الزائف الذي ضاعت معه الكثير من الذكريات الإيجابية وتُتَكَرَ لها، فتُكتب مذكرات المعتمد بن عباد الحقيقية، يقول من المقطع الثّالث[1]:

وهلْ يَنشقُّ صمْتُ القَبْرِ عنْ بحْرٍ؟ وهلْ يأْتِي البُراقْ

ليَحْمِلَني، إلى إشْبِيلِيَا؟ أهْلِي هُناكْ.

وتَحْتَ دمِي مَدائِن مِنْ رُؤاكْ

تَطوف بِهَا اعْتِمادُ، ولاَ سِوَاكْ

أَحِنُّ إليْه، مِنْ ظُلَمِ القَرارْ،

وَمِنْ غاباتِ ينْتهِي عنْدَ الدَّمارْ.

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص59.

إذن نلاحظ أن هيمنة الدهر وغلبته على المعتمد امتدت أيضا إلى الذاكرة الخلق، والمذكرات التي كتبها عنه بنيس ثأر للمعتمد من الدهر، لأن قضية الأحداث التاريخية تظل دائما محل نزاع بين من يرويه ومن يكتبه من جهة، ومن يتلقاه في ظروف مختلفة وزمن مختلف من جهة أخرى، إضافة إلى ذلك فإن التاريخ يرويه ويكتبه المنتصر، ولذلك فهو تاريخ متحيز لحقيقته المسبقة، وهذه القصيدة الشعرية أعادت كتابة التاريخ من منظور خيالي (آخر مذكرات المعتمد بن عباد)، بإعادة بعثرة حقيقة المنتصر والسجين، لتأمل ونزع سلطة الانتصار ذات الطابع الوطني بالمغرب التي تسيجها من النقد وطرح الأسئلة.

هكذا نلاحظ أن محمد بنيس توسل بلذة متاه الكتابة التي فتحت له أبواب الاغتراب محاولا بذلك صقل مرآة تعكس تاريخ الذات والوطن ضمن واقع يبالغ بالرفض إلى حد الإقصاء والإنكار، فتميز أسلوبه في هذه القصيدة ببعده عن التقليد في الموضوع، فهو عمل قائم بذاته يفتح محاورة تاريخية، ونحن عند قراءته ننساق إلى جوّ غامر يوقظ فينا الذاكرة واللغة ويربطنا معه في انسجام وتآلف.

ومن هذه الزاوية، يمكن أن نعد الشعر مشروعا لاقتراح بدائل للحقيقة المطلقة، وإنزالها من مرتبة الحقائق إلى مرتبة الأفكار والقضايا التي تقبل النقاش والانتقادات المختلفة، إذ لا سلطة للتاريخ أمام الشعر الذي لا يركن للقوالب الجاهزة من الموضوعات، بل يرصد ويتساءل وينتقد، لأنه نص الحرية والرفض وليس نصا تابعاً، إنه القصيدة، يقول[1]:

قَبرِي، أمَا عَلِمَتْ يداياَ

أَنِّي سأَبْقَى فِي غيَاهبِ قيْدِ أَغْماتٍ شظايَا

ماضٍ، أُلُفُّ ستائرَ الذكْرَى، وأكْتبُ فوْقَ جمْرتِي البعيدَهْ

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص61.

أشلاَءَ مرْثيَةٍ، أُطِيعُ بهَا القَصيدَهْ.

وتطرح علاقة المعتمد بالسجن الشعري/ اللغوي مفارقة بين ألم الغياب وأمل يتأسس في عالم الممكن، إنه عالم المخيلة التي تتيح للذات أن تكون داخل وخارج نفسها في نفس الوقت، يقول[1]:

بَاقٍ هُوَ الليلُ البطِيء

فِي سِجْنِ أَغْماتٍ، يُطيلُ ترقُّبَ الموْتِ المضِيء.

أَوَّاهِ، مَا أَقْسَى انْتظارَ مُسافِرٍ يعِدُ الطريقْ

بسُموقِ صَرخَتِه، ويَفرحُ بالحَريقْ.

ليظل الانتظار في توق محموم لرؤية الحريق الذي تمطط في ذات المسافر/المعتمد أيقونة التوتر المتموقعة في المنتهى النصي، لأنه ربما تنفتح الفجوة وينشأ الحريق الذي يضيء طريق الليل البطيء، كما يتيح للمسافر/المعتمد الانفلات من سلطة الليل/الذاكرة/الماضي القابع في أغمات بارتياد فضاء الكتابة، الكفيلة بتحرير الذاكرة من رتابة السلطة عبر نوبات التذكر، وبذلك يتجسد الواقع مرة أخرى بتفاصيله المعلومة والخفية، يقول بنيس في قصيدة (كَلِمَات)[2]:

كَلِماتٌ ينحَتُهَا

نَفَسٌ

مِنْ

غيْرِ شُحُوبْ

---

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص62.

[2] المرجع نفسه، ج2، ص166.

كَلِمَاتٌ

تُوقِظُ فيَّ سُلاَلَةَ شَهْوَتِهَا

بِهُجُوم مَجَازاتٍ تَتَهَدَّدُنِي

كَلِمَاتٌ تَشْحُذُ

وَحْدتَهَا

وَتَثُوهْ

كَلِمَاتٌ تَشرِقُ خلْفَ ستائِرَ مِنْ كَلِمَاتْ

فالنص الشعري يخلق عن طريق الكلمات عالما أسطوريا متخيلا متيحا للسرد التكلم بكل صراحة عن الماضي، ويتخذ هذا الهروب إلى الماضي شكل حوار تستعاد فيه الذكريات التي استدعاها منفى (أغمات)، كما أن المعتمد الشعري رغم استغراقه الشديد في بحر الأسى فإنه يرى بوعي شديد أن هذا الأسى يجب أن لا يقف حائلا دون الأمل في وصول المسافر وانجلاء الظلام، ووقفا لهذا تتسع التجربة لتتنفس في جميع الكلمات، يقول[1]:

كَلِمَاتٌ تَشرِقُ خلْفَ ستائِرَ مِنْ كَلِمَاتْ

لِيَدِي يَرْفَعُ هَذَا الظّلُّ سَحَابَتَهَا

وغَداً ستُهاجِرُ

بيْنَ سَرَادِيبَ انكشَفَتْ لِفرَاشَتِهَا

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ص167.

كما أن الظلام لا يمكن أن يظل شاملا لأن الشاعر قد تعود كلما تسلطت عليه الظلمات توسد بالكلمات التي تبدد هوة الظلامه، فكما يقول: (كَلِماتٌ ينحَتُهَا نَفَسٌ مِنْ غيْرِ شُحُوبْ)، فهي الحريق الذي ينير ذلك الجو الداجي المحيط بالمعتمد، وهكذا ينسج خيوط حكاية جديدة تبدأ بحلم رؤية الحريق هذا الفعل الذي يحقق له حلم الوصول بمغادرة مكان الظلام/سجن أغمات/ سجن أوهام الماضي ودجى عالم الاغتراب، حيث يمكن الجهر بحقيقة الذكريات، بـ(رُبَّمَا)، فكما يقول الشاعر في قصيدة (الطَّائِرُ الغَرِيب)[1]:

رُبَّمَا يَأْتِي زَمَانٌ

تَرِثُ الأَرْضُ نِدَاءَ الضَّحَكَاتْ

رُبَّمَا يَأْتِي زَمَانٌ

يَلْمَعُ القَلْبُ بِظِلِّ النَّقَرَاتْ

رُبَّمَا يَأْتِي زَمَانٌ

يَتَدَفَّقُ رَقْصٌ مِنْ أَعَالِي الحَسَرَاتْ

[...]

وعلى هذا الأساس يمكن القول، إن التوظيف السردي لعبة مجازية في الكتابة الشعرية الجديدة من أجل إغناء المخيلة الشعرية بمختلف الصيغ السردية، وكذلك في سبيل تأسيس ذائقة جديدة وشعرية عربية جديدة، فالحكاية قد تبدو مجرد زخرفة لغوية، لكنها

[1] محمد بنيس: الأعمال الشعرية، ج1، ص124.

عندما تقرأ ضمن سياق التكوين الدلالي للنص الشعري تأخذ موقعها كعنصر فني ساحر، فما هو متعارف عليه أن الشعر ليس بالقول الناجز، بل معناه مضمر، على غرار الحكاية، لكن في هذا السياق نجد أن الحكاية تحمل معنى مؤجل واحتمالي، وهو ما يجعلها خطابا معتدا في وجوده على العمل الشعري. من هنا يتحد خطاب الشعر مع خطاب الحكاية، مما يعنى أن الشعر والسرد وجهان للخطاب الشعري المعاصر.

والسؤال الافتراضي، ماذا لو تم تجريد الشعر من السرد، فكيف يستقيم؟

# الفصل الرابع

# النّسق السردي للخطاب الشعري

نتغيا في هذا الفصل تسليط الضوء على البنية السّرديّة التي يتضمنها الخطاب الشعريّ البنّيسي من جهة أن هذه البنية ليست كيانا شكليا تزدان به ثنايا النص الشعريّ، وإنما هي جملة من العلامات الموجهة لإدراك مخصوص لدى المتلقيّ، والمحددة لآفاق التّأويل وأبعاده لديه، ذلك لأنّ تأويل العلامة السّرديّة الموظفة في النص الشعريّ لا يستند إلى النّسق الثقافي العام الذي يحكمه، وإنما تستمد هذه العلامة شرعيتها من بنية الشعر الداخلية التي تمثّل نّسقه الكلي، وهو ما يجعل السّرد خطابا يعتمد في وجوده على العمل الشعري.

فما هي حدود أدبية المقولات السّرديّة/ الزّمن، والصيغة، والصوت، في مقابل الاشتغال بالتماس المحكي مع السياقات الثقافية خارج المتن الشعريّ؟ وما هي الفروق التي سجلها الخطاب الشعريّ البنّيسي في آلية التوظيف السّرديّ؟ وهل اتسمت بالنظرة ذاتها، أم أن المؤثرات الشعريّة غيرت من نظرتها العامة؟

إننا بحاجة إلى قراءة العمل الشعريّ في سياق يكشف عن آلية التوظيف السّردي، بمعنى، هل التوظيف السّردي يعكس وعيا جماليا وفكريا يختبئ في ثنايا التجربة الشعريّة

برمتها؟ والنقطة الأهم، ما معنى الاشتغال على مقولات الحكاية التي حددها جيرار جنيت* بوصفها مشتركا لغويا اتحد فيه الشعر والنثر بقدر ما اختلفا؟

## أوّلاً: شعريّة الزمن السّرديّ:

قبل البدء في البحث عن أدبيّة الزّمن السّرديّ في المدونة البنيسية، سيكون من الملائم التمهيد بقراءة الزّمن في أفقه النظري، سواء المعجمي أو المفاهيمي، ثم البدء في تتبع الزمن السّرديّ في القصيدة البنّيسية.

ورد (الزَّمَنُ) في لسان العرب مرادفا للفظة (الزّمانُ)، وهو "اسم لقليل الوقت وكثيره، وفي المحكم: الزَّمَنُ والزَّمانُ العَصْرُ، والجمع أَزْمُن وأَزْمان وأَزْمِنة [...] وقال شمر: الدَّهْر والزَّمَان واحد؛ قال أَبو الهيثم: أَخطأَ شمر، الزَّمانُ زمانُ الرُّطَب والفاكهة وزمانُ الحرّ والبرد، قال: ويكون الزمانُ شهرين إلى ستة أَشهر، قال: والدَّهْرُ لا ينقطع؛ قال أَبو منصور: الدَّهْرُ عند العرب يقع على وقت الزمان من الأَزْمنة وعلى مُدَّة الدنيا كلها[...] والزمان يقع على الفَصْل من فصول السنة وعلى مُدّة ولاية الرجل وما أَشْبه"[1].

وفي المعجم الوسيط فقد ذكر المعنى على وجه مخالف: "(الزَّمَانُ): الوقتُ قليلُه وكثيرهُ. و– مدَّةُ الدنيا كلها. ويقال: السنة أَربعةُ أَزمنَةٍ: أَقسام أَو فصول. (ج) أَزمنَة، وأَزمُنٌ"[2]، هذا يعني أنه لا فرق بين معنى مفردة الزمن والدهر.

---

* وهي: "**مقولة الزمن**، التي يُعبَّر فيها عن العلاقة بين زمن القصة وزمن الخطاب؛ **ومقولة الجهة**، أو الكيفية التي يدرِك بها السارِدُ القصّةَ؛ **ومقولة الصيغة**، أي نمط الخطاب الذي يستعمله السارد". جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص40.

[1] ابن منظور: لسان العرب، م13، ص199.

[2] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص401.

نستخلص من التحديد اللغوي لمادة (ز.م.ن) أنها تدور حول معنى جامع وهو حساب الوقت وفق تغيرات وحركة فصول السنة الأربعة، ووفق فصول حياة الإنسان، أما الدّهر فنجده يحيط بجميع أوقات الزّمن وبمدّة الحياة كلّها، بوجود الإنسان أوعدمه.

ويرتبط الزّمن في فلسفة "برادلى" بلحظة (الآن) في الحاضر، لكونه مركز استقطاب الأبعاد الزّمنيّة الأخرى؛ الماضي والمستقبل، ولهذا نجده يعبر بقوله: "يتحدد الزّمن بالنسبة لي في عملية وعيّ (أنا) بالحاضر المباشر ولكن لن يكون الوضع على هذا النحو إلاّ بوجود لحظة حاضرة بالفعل في الواقع الخارجي بشكل موضوعي، هذه اللحظة الحاضرة هي الآن"[1]، يقول محمد بنيس في قصيدة (مَوْسِمُ الشَّهَادَة)[2]:

[...]

هَذَا زَمَنٌ تَتَوَاجَهُ فِيهِ الأَزْمِنَةُ السُّفْلَى وَالعُلْيَا تَكْتُبُ

مَا لاَ يُكْتَبُ قَامَ المَـاءُ وَهَبَّ الحَلْقُ يُوَسِّـعُ زُرْقَتَهُ انْسَـاقَ اليَوْمَ

أما الزمن في معجم المصطلحات السّرديّة لـ"جيرالد برانس"، فيعني: "مجموعة من العلاقات الزمنية – السرعة، التتابع، البعد...إلخ، بين المواقف والمواقع المحكية وعملية الحكي الخاصة بهما، وبين الزمن والخطاب والمسرود والعملية السردية"[3].

---

[1] محمد توفيق الضوى: مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة (دراسة في ميتافيزيقا برادلى)، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، الإسكندرية، 2003، ص51.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص413.

[3] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص231.

وتنقسم مقولة الزمن (Temps) حسب "جيرار جينيت" ضمن مؤلفه (خطاب الحكاية)[1] إلى: الترتيب (Ordre)، والسرعة (Vitesse) ، والتواتر (Fréquence) . فإلى أيّ مدى نلفي الشعر البنيسي يقترب من تجسيدها؟ وهل هذا الاقتراب يسهم في بلورة السمات الشعرية؟ أو بمعنى، هل يضفي على النص البنيسي التميز والفرادة؟

## I. الترتيب:

والذي يعني الترتيب الزمني لتتابع الأحداث في القصّة والترتيب الزمني الكاذب لتنظيمها في الحكاية[2]، وهذا الفرق بين زمن القصّة وزّمن الحكاية كما يرى "جينيت" يؤدي إلى ما يسميه بالمفارقات الزمنية، والتي تعني "دراسة الترتيب الزمني لحكاية ما، ومقارنة نظام ترتيب الأحداث أو المقاطع الزمنية في الخطاب السّرديّ بنظام تتابُع هذه الأحداث أو المقاطع الزمنية نفسها في القصّة"[3]، وهذه المفارقات الزمنية تنتج تقنية الاسترجاع وتقنية الاستباق ، يقول: "ندل بمصطلح استباق على كل حركة سردية تقوم على أن يُروى حدث لاحق أو يذكر مقدما، وندل بمصطلح استرجاع على كل ذِكر لاحق لحدث سابق للنقطة التي نحن فيها من القصة"[4]. فكيف يمكن ردّ النصَ السرديّ ببعده التشخيصي إلى بنية شعرية؟ وهل يستقيم ذلك مع طبيعة النص الشعريّ؟

### 1- السّرد الاسترجاعي:

حيث ينقطع فيه زمن السّرد الحاضر لصالح الزمن الماضي الذي يصبح جزءا لا يتجزأ من لحمته، ذلك لأنه "يشكل كل استرجاع، بالقياس إلى الحكاية التي يندرج فيها-

---

1 الذي يعد أكمل محاولة للتعرُّف على مكونات الحكاية وتقنياتها الأساسية ولتسميتها وتوضيحها، لذا فهو كتاب "لا يقدر بثمن، لأنه يسد هذه الحاجة إلى نظرية منظَّمة في الحكاية". جيرار جينيت: خطاب الحكاية (بحث في المنهج). والرأي المستشهد به من تصدير الكتاب بقلم جوناثان كالر، ترجمة محمد معتصم، ص23.

2 جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص46.

3 المرجع نفسه، ص47.

4 المرجع نفسه، ص51.

التي ينضاف إليها-، حكاية ثانية زمنيا، تابعة للأولى"[1] في أي نوع من أنواع الترتيب السّرديّ، والذي نجد له حضورا لافتا في القصيدة البنّيسة، إذ نجده مثلا يقول ضمن أعماله الشعريّة في ديوان (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)[2]:

كُنَّا نَتَحَدَّثُ عَنْ زَوْجَاتِ الجِنِّ وَوجْه الغُولْ

نَتَجَمَّعُ تَحْتَ سَقِيفَةِ بَابِ الدَّرْبِ

وَكَانَ البَرْدُ يَطولْ

ثُمَّ الجِلْبَابُ عَلَى حَدِّ الرُّكْبَةِ

وَالعَيْنُ تَرَى

[...]

كُنَّا نَتَرَاهَنُ بالحَلْوَى

نَتَرَاشَقُ بِالأَحْجَارْ

لاَ نَعْرِفُ هَلْ أَوْقَاتُ البَرْدِ تَطُولُ

أَمِ الأَسْوَارْ

تَسْرَقُ مِنَّا شَمْساً تَلْعَبُ حَتَّى تَتْعَبَ فِي آخِرِةِ الأَنْهَارْ

كَنَّا أَطْفَالاً

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص60.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص ص 192، 193.

نَسْمَعُ عَنْ حَرْبٍ

نَتَخَيَّلُهَا نَارًا فِي البَحْرْ

أَوْ بِئراً تَفْتِكُ بِالعَابِرِ فِي بلَدٍ مَجْهُولْ

أَوْ أَرْضاً طَائِرَةً يَكْسُوهَا المَوْتْ

نَتَخَيَّلُهَا فنَخَافُ النَّوْمْ

يتبين أن الشاعر/الراوي يسرد أحداثاً من عالم طفولته التي مضت مع مرور الزّمن المستمر، والذي لا يعرف الرجوع إلى الوراء إلاّ في الكتابة الفنيّة التي تنفتح على عناصر الزّمن الثلاثة (الماضي، الحاضر، واستشراف المستقبل)، ويظهر الزمن الماضي في هذه المقاطع، من خلال الفعل الماضي الناقص (كان) بصيغة الجماعة (كنَّا) الذي جاء مكررا في مستهل كل مقطع من القصيدة، والذي شكل رؤية الشاعر السردية لعالم ماضيه الذي جعله يتساءل[1]:

[...] عَنْ تَوْزِيعِ جُنُودٍ يَقْتَسِمُونَ قَسَاوتَهُمْ

فِي مُنْعَطَفَاتِ الحَيِّ

وَفِي أَحْشَاء كَآبَتِنَا

هَلْ يُلْقَي فِي وِدْيَانِ النَّارِ

جُنُودٌ لاَ يُخْفُونَ عَنِ الأَطْفَالِ بَنَادقَهُم؟

هَلْ حُرّاسُ الجَنَّةِ

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص192.

مِنْ أَصْحَابِ القُبَّعَةِ الحَمْرَاءْ؟

هذا هو الماضي الذي عايشه الأطفال، والذي شكلت فيه الحرب هاجسا سيطر على كاهلهم حتى نعتها بـ(النار في البحر، والبئر الفاتكة، والأرض الطائرة التي يكسوها الموت) والتي جعلتهم يعيشون حالة نفسية مضطربة (فَخَافُ النَّوْمْ)، وهو ما جعل الشاعر يلجأ إلى تقنية الاستذكار التي حققت له وجوده في الحاضر، والتي تعتبر متنفس الشاعر ولبنة في بناء حكاية الحاضر، هذا يعني أن استرجاع الأحداث الماضية ودمجها في الحاضر يتم عن طريق الانتقاء وفق مؤثرات اللحظة/ الفكرة الحاضرة.

ومن هنا يظهر لنا أنه في انفتاح قوسي النص الشعري البنّيسي على آلية السرد الاسترجاعي تشويش عمدي، فلا نجد استرجاعا سرديا لحكاية معينة، وإنما لتوليفة من الحكايا الشخصية والثقافية السابقة لفعل الكتابة لدى الشاعر، وهو ما يعني أن التشويش الاسترجاعي الزمني في الكتابة الشعرية نوعا من الشعرية السردية الذي يطبع القصيدة المعاصرة.

## 2- السّرد الاستباقي/ الاستشرافي:

يمثل الاستباق الزمني في النص قفزة زمنية إلى المستقبل عن طريق الراوي الذي يترك مستوى القصّ الأول، ليتخيل بعض الأحداث التي يأمل حدوثها في المستقبل القريب أو البعيد حسب معطيات الحاضر وتطوره، ويرويها في لحظة سابقة لحدوثها، وللاقتراب أكثر من كشف هذه الآلية السّرديّة في النص الشعري، نأخذ المقطع الآتي من ديوان (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)[1]:

سَأَقُومُ اليَوْمَ

بِقِراءةِ كَفِّكَ يَا زَمَناً عِشْنَاهْ

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص191.

وَتَوَارثْنَاهْ

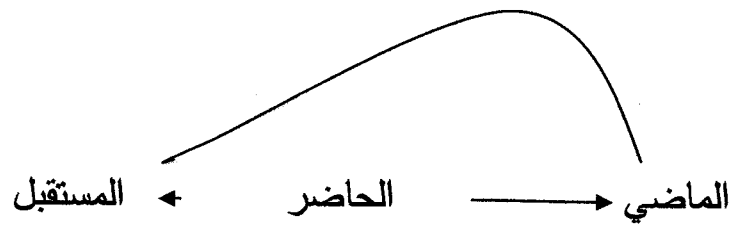
وأُخَطِّطُ بِاليَاء وَبِالهَمْزةْ

وَأَقِيسُ بِمِيزانِ الزِّلْزَالِ السَّاهِرِ فِي أَقْوَسِ دَمِي

لَيْلاً كَانَ اشْتَدَّ بُكَاءْ

وَصَبَاحاً عَلَّقْنَاهُ عَلَى شُبَّاكِ هَواءْ

نلاحظ تقنية الاستباق/ الاستشراف من خلال الفعل (سَأَقُومُ) المقترن بـ (سين) المستقبل التي تشير إلى وقائع سوف تحدث فيما بعد، ولافت للانتباه أن فعل (سَأَقُومُ) المجسد للدلالة الزمن في المستقبل، مقترن بلفظة (اليَوْمْ) الدالة على الزمن، المحددة لفعل القيام، أي القيام بقراءة كف الزمن الماضي الذي عاشه الشاعر وورثه، وهنا يظهر لنا أن الشاعر لا يحن لهذا الزمن المنقضي، بدلالة قوله: (سَأَقُومُ اليَوْمَ بِقِراءةِ كَفِّكَ يَا زَمَناً عِشْنَاهْ)، الذي كان يضمر (لَيْلاً كَانَ اشْتَدَّ بُكَاءْ وَصَبَاحاً عَلَّقْنَاهُ عَلَى شُبَّاكِ هَواءْ)، وهنا تظهر المفارقة السردية بتوسل الشاعر بتقنية الاستباق في الزمن الماضي من خلال قراءة الكّف التي تدخل في باب المجهول، فتنبأ الإنسان بالأحداث غير المتوقعة التي يضمرها الزمن ، مما تجعله يستعد نفسيا للسعادة بالإيجابي والاستعداد لتقبل السلبي، ومحاولة تغييره كما فعل الشاعر بمحاولته لاستباق الزمن الماضي المسترجع في اللحظة الراهنة/اليوم كما يظهر في هذا الشكل:



وعليه، فوفق ذلك الشكل تتحقق تقنية الاستباق المتنامي صعودا من الحاضر إلى استشراف المستقبل، غير أنه يتضح في هذا المقطع الشعري تنامي الزمن صعودا من الحاضر إلى الماضي لاستشرافه قبل أن تتحقق أحداثة وتمضي.

كما يظهر لنا أيضا استعمال الضمير المتكلم المستتر (أنا/ سأَقُومُ: أنا) المتناغم مع الطابع الاستعدادي المصرح به في اللحظة الحاضر، والذي يمنح السّرد حرية التخييل في المستقبل، ولهذا يقول "جيرار جينيت": إن "الحكاية بضمير المتكلم أحسن ملائمة للاستشراف من أي حكاية أخرى، وذلك بسبب طابعها الاستعدادي المصرح به بالذات، والذي يرخِّص للسارد في تلميحات إلى المستقبل، ولاسيَّما إلى وضعه الراهن، لأن هذه التلميحات تشكل جزءا من دوره نوعاً ما"[1].

### 3- السّرد الاستذكاري الاستباقي:

وهو الذي تتشكل فيه بنية زمنية مزدوجة، أي منحصرة في موقعين متناقضين، وهما الاستذكار والاستباق معا، لتحقيق غاية نصّية فنيّة، وإذا حاولنا استكناه هذا النوع نجد محمّد بنّيس يقول في المقطع السابع من ديوان (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)[2]:

كُنَّا نُضِيءُ صَمْتَنَا

بِسُرْعَةٍ نَجْلِسُ فِي عُيونِنَا

مُدَثَّرِينَ بِالسُّؤالْ

نَعْثُرُ فِي آبَائِنَا عَلَى زَنَابِقِ المُحَالْ

قِيلَ لَنَا

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص76.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص198.

كَانَ لَهُ بُرجُ نَدَى

وَحَوْلَهُ أُغْنِيةٌ بَعِيدَهْ

فُرْسَانُهُ أجْمَلُ مِنْ رِيحِ الصَّدَى

وهَوَ عَلَى ضِفَافِهَا أُسْطُورةٌ وَحِيدهْ

قيلَ لَنَا

سوْفَ يَعُودُ مِنْ مَعَارِجِ القَمَرْ

مُرْتَدِيّاً جِلْبَابَهُ

وَشَفَقٌ يَعْرِفُهُ

وَبَلَدٌ يَنْشَأُ فِي حُمَّى المَطَرْ

إن كتابة الحاضر على زمن الماضي المستشرف بالمستقبل تجعل من هذا النصّ يتشكل بصيغة الشعرية مختلفة منسجمة مع نسق الزمن الجامع، الذي يبعث من ذاكرة الماضي صور لطفولة تمثل نقطة تجمع خيوط السرد "الذي بطبعه صياغة خياليّة تعتمد المبالغة والمفارقة في بناء نصّ يحمل أسئلة ناقدة غبر نمذجة المواقف في صورة موازية للواقع"[1]، ويتحدد الزمن الماضي في هذا المقطع الشعري من خلال الفعل (كنّا) التي تأخذ بلسان الشاعر إلى صور من ذكريات طفولته المفعمة بالخيال والأمل، حيث يسرد لنا بطريقة شعرية عن البراءة لحظة استعدادها لسماع الحكاية، وهي لحظة تنتاب كل إنسان

[1] حسن النعمي: بعض التأويل (مقاربات في خطابات السرد)، النادي الأدبي الرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2013، ص77.

لكن يستقبلها الطفل بكل اندفاع وحماس حتى يبدو الصمت وكأنّه ضوء ينير المكان لحظة بداية رواية القصة: (كُنَّا نُضِئ صَمْتَنَا بِسُرْعَةٍ نَجْلِسُ).

لكن كيف لهذه البراءة أن تنتبه إلى طرح سؤال المصير (بِسُرْعَةٍ نَجْلِسُ فِي عُيونِنَا مُدَثَّرِينَ بِالسُّؤالْ نَعْثُرُ فِي آبَائِنَا عَلَى زَنَابِقِ المُحَالْ) عن تجربة الآباء في الماضي التي لم يفلح في تحقيقها آباء الحاضر؟ هنا تتضح لنا غاية الشاعر من هذا الاسترجاع وهو إضافة السؤال الذي يفترض أن يطرح في طفولته/ماضيه الذي سبق بلسان من يروي حكايات الأباء والآجداد، وهو السؤال الذي يبحث عن إجابته عن طريق رحلة الشاعر في تجارب الإنسان عبر الزّمن، يقول مستشرفا في قصيدة (نسْيَان)[1]:

غَدًا سأمُرُّ مِنْ هَذَا المَكَانْ

وَأتْرُكُ للإشَارةِ لَوْنَهَا

بيْنَ الحِجَارةِ والسَّفَرْ

كما يلفت انتباهنا صيغة (قيل لنا)، أي قيل لنا في الزّمن الماضي/في مرحلة الطفولة عن أحداث وقعت في الزّمن الماضي الغابر، وهنا نلاحظ سرد استرجاعي ينطلق من الحاضر/لحظة الكتابة إلى الوراء أي إلى الزمن الماضي، والذي بدوره يسترجع الزمن الماضي الغابر الذي سبقه بإضافة الفعل الماضي (كان) إلى صيغة الحكاية (قيل لنا)، وذلك لوصف الفارس المخلص الذي له (بُرجُ نَدَى، وَحَوْلَهُ أُغْنِيةٌ بَعِيدَةْ، فُرْسَانُهُ أجْمَلُ مِن رِيحِ الصَّدَى، وهَوَ عَلَى ضِفَافِهَا أُسْطُورةٌ وَحِيدةْ).

بالإضافة إلى السّرد الاسترجاعي لأحداث من الطفولة والذي عقبه أيضا سرد استرجاعي ينطلق بالنسبة للزمن النصّي/ الحاضر من الزمن الماضي إلى الزمن الماضي الذي سبقة في صورة حكاية تسرد على مسامع الأطفال، نلاحظ أيضا سرد استباقي ينطلق

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص181.

بالنسبة للزمن النصّي من الماضي الذي كان حاضرا في ذلك الوقف الذي تم فيه سّرد الحكاية على مسامع الأطفال، وقد ورد هذا السّرد الاستباقي/ الاستشرافي بلفظة (سَوْفَ) التي تشير إلى المستقبل البعيد الذي يتأمل فيه عودة الفارس الأسطوري من (مَعَارِجِ القَمَرْ مُرْتَدِيّاً جِلْبَابَهُ).

إذا شكلت هذه العتبات الزمنية نظاما علاميّا يهتدي به الغريب في رحلته للتحول للحاضر وتشكيل حكايته المنجمة التي لم تكتمل، والتي عبرها ينكشف الوجه الآخر الزمن الراهن، وبها ينجلي ليل التيه وتتحقق جمالية الحكاية، وبهذا تتشكل السيرورة الزمنية لحكاية الحاضر من خلال صور اندماج نص الحاضر في النصوص الغائبة؛ السابقة واللاحقة. وبهذا يصبح الزّمن قيدا لا يفك أسره إلا الخيال السردي.

## II. السرعة

إن قياس زّمن الحكاية كما يرى "جينيت" أصعب من نقل وقائع الترتيب والتواتر، "التي يسهل نقلها دونما ضرر من الصعيد الزمني للقصة إلى الصعيد المكاني للنص"[1]، ومن هنا يقترح الحركات السردية الأربعة، وهي: الحذف والوقفة الوصفية، ووسيطان وهما: المشهد والمجمَل[2].

### 1- الحذف:

والذي يعني أنه لا يوجد مقطع سردي يوافق مدة ما في القصّة، ومن وجهة نظر شكلية يميز "جينيت" بين الحذوف الصريحة والحذوف الضمنية؛ أما الحذوف الصريحة فهي التي تصدر عن إشارة محددة أو غير محددة إلى ردْح من الزمن الذي تحذفه من نمّط (مضت بضع سنين، بعد بضع سنوات، بعد سنة...)، على غرار الحذوف الضمنية

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص101.

[2] المرجع نفسه، ص ص 108، 109.

التي لا يُصرّح بوجوده في النصّ، حيث يمكن للقارئ أن يستدل عليها من الثغرات التي تطبع التسلسل الزمني للسرد[1].

وبرجوعنا إلى المدونة الشعريّة البنّيسية نجد كثيرا من الأنمّاط التي تشير إلى الحذوف الزّمنيّة، لكن تكمن الصعوبة في طريقة التمييز بينها وبين المجمل، يقول بنّيس في قصيدة (فِي سَاعدِهِ وَرْدة)[2]:

قَالَ أخٌ لي منْ أهْل الكُوفَةِ:

هَلْ لَكَ فِي عَاشِقٍ تَراهْ؟

مَضَيْتُ مَعَهُ

فَرأيْتُ فَتًى كَأنَّما نُزعَتِ الرُّوحُ

مِنْ جَسَدِهِ

كَانَ مُؤْتَزِراً مُفكِّراً

وَفِي سَاعدِهِ وَرْدَةْ

ذَكَرْنَا لَهُ بَيْتاً مِنَ الشِّعْرِ

فَتَهَيَّجَ

ثُمَّ أطْرَقَ.

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص ص 117، 119.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص ص 303، 304.

وَبَعْدَ أَيَّامٍ

حَضَرْتُ جَنَازَتَهُ

فَإِذَا بِجَارِيةٍ تَسْأَلُ عَنِ القَبْرِ

دَلَلْتُهَا

فَمَا زَالَتْ تَأْخُذُ التُّرابَ وتَجْعَلُهُ فِي

شَعْرِهَا.

الذي حصل على مستوى هذه القصيدة التي هي عبارة عن حكاية شعريّة، أن اتخذ الشاعر من حذف الزمن الصريح والضمني سبيلا تتحدد من خلاله شعريّة القصيدة، لأنّه نظرا لحجم الحكاية القصير الذي يمكن كتابته في سطرين توسل الشاعر بهذه التقنية التي منحته اضمار بضعة أيام وذلك في قوله: (وَبَعْدَ أَيَّامٍ) التي تشير إلى مرور عدد من الأيام، وبالتالي يقفز السرد على عدد من الأيام بأحداثها من حياة الفتى العاشق الذي وافته منية الهوى.

كما نلاحظ أيضا، الحذف الضمي الذي تختصره علامة الوقف النقطة (.) في قوله:

ذَكَرْنَا لَهُ بَيْتاً مِنَ الشِّعْرِ

فَتَهَيَّجَ

ثُمَّ أَطْرَقَ.

فالنقطة التي تسبق قوله: (وَبَعْدَ أَيَّامٍ) تضمر هي الأخرى عدد من الأحداث التي تحملها الأيام التي مرت قبل وفاة الفتى، وهذا الحذف الضمني أخرس: إذ ترك الراوي الفتى بعد القاءه لبيت الشعر على مسامعه ثم حضر جنازته، وبالتالي هذه النقطة (.)

تختصر وتضمر الأيام القليلة التي عاشها الفتى بعد لقاءه بالشاعر وأخيه، ثم بعد ذلك تظهر الجارية التي يفترض أن تكون المحبوبة؟

إذا نلاحظ شرخا في تسلسل أحداث الحكاية، ولا شك في أن هذا الشرخ السّردي الزمني غير خالي من الدلالة إذ أن هذا الفراغ السّردي يذكرنا بالفجوات التي يتيه فيها الشاعر/ المسافر، وبالتالي فتوظيف الحذف بنوعين الصريح والضمني لتحقيق غاية فنيّة، وإشارة إلى درجة الوعي والتمحور حول الذات/الحاضر.

**2- الوقفة الوصفية:**

وهي التي "لا يوافق فيها مقطع ما من الخطاب السردي أي مدة في القصيدة"[1] ، ومثال ذلك ما يقوله بنّيس في قصيدة (وَجْهٌ يَسْعَى)[2]:

وَإِنِّي لأُخْبِرُكَ عَنِّي

أَلِفْتُ في صبَايَ أُلفَةَ المَحَبَّةِ

جَارِيةً نَشَأَتْ فِي دَارِنَا

كانتْ غَايَةً فِي حُسْنِ الوَجْهِ

وَالعَقْلِ وَالعفَافْ

كَانَتْ قَلِيلَةَ الكَلاَم

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص108.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص ص 282، 283.

دَائِمَةَ القُطُوبِ

تَزْدَانُ فِي المنْعِ والبُخْلْ

وَكَانَ للْعُودِ بَيْنَ أصَابِعِهَا

عِطْرٌ

وَظلاَلٌ

وَعُرِيٌّ خَفِيّ

تقوم بنية الحكي في بداية هذه القصيدة على استطراد وصفيّ الذي يقابل الوقفة الوقفة الوصفيّة، والتي تسمح للغة الوصفيّة بالتمدد بطريقة توحي بالعفوية والتراكمية التلقائية، وهو ما نلاحظه في هذه المقاطع التي تقف عند (الجارية) بالوصف التأملي، فهي عتبة تلميح ودلالة تهيئ للمتلقيّ معرفة ماهية البطل كالوصف والخَلقي والخُلقي الذي نسبه الراوي للجارية. كما أن هذه المقاطع الوصفيّة ليست طويلة جدا فهي لا تتجاوز ثلث الحكاية، وبالتالي لا تساهم في تبطئة الحكاية بالقدر الذي تذكر فيه ولذلك تعتبر وقفة ومتنفس سّرديّ.

إذن يبدو، التوظيف السّردي الذي يشكل حسب رغبة بنّيس قصيدة، توظيفا عشوائيّا لكنه في الحقيقة يسعى إلى رؤية العالم بعين متحررة من أسر البعد الواحد، ويعمل على ضرورة تبني رؤية تؤمن بتغيير المدلول تبعا لاختلاف موقع الرؤية ولتغير الزّمن المستمر.

### 3- المشهد:

وهو كما يعرفه جينيت: "حواري في أغلب الأحيان [...] ويحقق تساوي الزمن بين الحكاية والقصة تحقيقاً عُرفيّاً"[1]، والحوار "تبادل الكلام بين اثنين أو أكثر، يعكس نمّط من التواصل حيث يتبادل ويتعاقب الأشخاص على الإرسال والتلقي"[2]، كما يعتبر سمّة من سمّات الخطاب السّرديّ يعمل على تحريك الأحداث بشكل درامي، يتجلى في المشاركة العميقة تنبع من تلقاء شخصين فأكثر في علاقة (أنا، أنت) في موضوع ما وهو ما يسمى بالحوار الداخلي، وقد تتغير هذه العلاقة فتصبح (أنا، أنا) فيكون طرفا الحوار شخصا واحدا، وذلك عندما يخاطب العقل نفسه أو يحاور ذاته فيصبح الحوار داخليا/المنولوج، لذا "فهو خطاب طويل تفضي به شخصية واحدة (وليس موجها لأشخاص آخرين)، وإذا كان الحوار غير منطوق (أي مؤلفا من التفكير ذي الصوت العالي للشخصية) فإنه شكل منولوجا داخليا، وإذا كان منطوقا فإنه يشكل منولوجا خارجيا أو مناجاة"[3].

يقول بنّيس في قصيدة (مَوْسِمُ المَوْت)[4]

سَمِعْتُكَ بَيْنَ أَبْوَابٍ وأَقْفَالٍ سَمِعْتُكَ بَيْنَ صَائِحَةٍ بِلَوْنِ الوَرْدِ

يَسْتَرْخِي وَيَلْبِسُ شَارِداً لَمْ نَسْتَرِحْ دَفْنٌ لِدَفْنٍ وَالْعُيُونُ كِتَابُنَا

فَاسْتَسْلِمُوا

لاَ

ثَوْرَةُ الفُقَرَاء

تَسْتَهْدِي

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص108.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، ص78.

[3] جير الد برنس: المصطلح السردي، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003، ص136

[4] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص ص 390، 391.

وَعَاتَبْتُ الصَّدَى

فَيَقُولُ هَذَا الْبُعْدُ إِنَّكَ قُرْبُنَا وَيَقُول هَذَا القُرْبُ إِنَّكَ بُعْدُنَا يَا

أَيُّهَا الشَّرْقُ المُقَدَّسُ فِي جَنَاحِ الرَّاحِلِينَ وَفِي تَدَفُّقِ نَجْمَةٍ

فَوْقَ الشَّوَاطِئِ هَا أَنَا النَّخْلُ الذِي تَتَكَاثَرُ الأَنْهَارُ فِيهِ رمَيْتُ

كَفِّي بَيْنَ نَافِذَةٍ ومَرْثِيَةٍ فَيَا هَذَا جُمُوحِيَ يَا جُمُوحِيَ لَيـــسَ

لِي بُدٌّ يُنَادِي فُسْحـــةَ الصَّحْرَاء يَأْسِـــرُنِي خُرُوجُكَ بِاسـمِ

وَاشِمَةٍ تُخَطِّطُ بُعْدهَا فِي رِحْلَةِ القُربِ

يقدم هذا المقطع نمطا من الكتابة السردية التي تعتمد تقنية المشهد الحواري المتمثل في قوله :

فَيَقُولُ هَذَا الْبُعْدُ إِنَّكَ قُرْبُنَا وَيَقُول هَذَا القُرْبُ إِنَّكَ بُعْدُنَا يَا

أَيُّهَا الشَّرْقُ المُقَدَّسُ فِي جَنَاحِ الرَّاحِلِينَ وَفِي تَدَفُّقِ نَجْمَةٍ

مما يؤكد أن الكتابة السردية في الشعر البنّيسي ليست مجرد نزوة شاعر أردا أن يكتب بطريقة مختلفة، بل إنه يكتب كمن يؤسس تيارا شعريا سّرديا على مستوى تناول الموضوعات والصياغة، هو ما يوحي به هذا المشهد التمثيلي الاستعاري بين البعد والقرب، فبين (البعد والقرب) مسافة يعمرها السّرد الخيالي باسم الرحلة والخروج، كما يعكس هذا الحوار اغترابا داخليا وخارجيا، أي اغتراب القرب من الشرق المقدس واغتراب البعد عن الشرق المقدس، لكن كيف يتحقق ذلك؟

يتحقق وفق جدلية البعد والقرب، فالبعد يحدث التقرب لأنّه يجعلنا نتذكر الشرق المقدس فنرغب في الرحلة إليه فيحدث بذلك الاقتراب، والقرب من المشرق المقدس يحدث البعد الذي يذكرنا بالمغرب العربي موطن الشاعر، هذا يعني أن الاغتراب يتحقق في

القرب أكثر من البعد بالنسبة للإنسان المغربي، ولهذا يقول: (يَأْسِـــرُنِي خُرُوجُكَ بِاسْمِ وَاشِمَةٍ تُخَطِّطُ بُعْدهَا فِي رِحْلَةِ القُربِ)، وهكذا تم اختراق هيمنة الرؤية الأحادية للمشرق المقدس بمبررات سرديّة مختلفة، ولا يعني هذا تبني فكرة تجسير الفجوات بين المشرق والمغرب، وإنما تروم إلى تحقيق الحرية التي هي شرط إنسانية الإنسان ولا يتأتى ذلك إلاّ بمقاومة كل أشكال التقديس والخنوع بجموح مهما كان مصدرها.

**4- المجمَل:**

يترجم جينيت المصطلح الإنكليزي (Summary) بالحكاية المجملة أو بالمجمل[1]، وهو "السرد في بضع فقرات أو بضع صفحات لعدة أيام وشهور أو سنوات من الوجود، دون تفاصيل أعمال أو أقوال"[2]، ونجد هذا النمّط من السّرد في قصيدة (مَنَعَ مِنْ دَفْنِهَا):[3]

كَانَ يَزِيدُ بْنُ عَبْد المَلِك بْنِ

مَروَان صَبًّا بجَارِيَتِهِ حَبَابَة.

خَلاَ يَوْماً فِي لَهْو مَعَهَا.

قَالَ: لأُكَذِّبَنَّ قَوْلَتَهُمْ:

مَا صَفَا لأَحَدٍ عَيْشٌ يَوماً كَامِلاً.

أَحْضَرَ الحَاجِبَ وَأَمَرَهُ:

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية/ بحث في المنهج، ص ص 108، 109.

[2] المرجع نفسه، ص109.

[3] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص ص 309، 310.

لاَ تَأذَنْ لأحَدٍ

وَلاَ تُعَلمْني بِخَبَرٍ وَلَوْ كَانَ فيه

ذَهَابُ مُلْكِي فِي هَذَا اليَوْمْ.

أَقَامَ مَعَهَا فِي أَمْتَع حَالٍ

وَعنْدَمَا تَنَاولتْ رُمَّاناً شَرِقَتْ

بِهِ، فَمَاتَتْ لِوقْتِهَا.

عَرَضَ لَهُ عَلَيْهَا ضَرْبٌ منَ الوَلَهِ

حَالَ بَيْنَهُ وَبَيْنَ الصَّبْرِ

فَمَنَعَ دَفْنِهَا.

وَحُكيَ أَنَّهُ لَمْ يَقُمْ بَعْدَهَا سوَى

سَبْعَةِ أَيَّامٍ

ثُمَّ مَاتْ.

يمكن أن نعتبر هذه القصيدة أصغر حكاية في المجوعة الشعريّة البنّيسية نقارب من خلالها نمّط الحكاية المجملة، والتي تختزل قصّة حبّ يزيد بن عبد الملك بن مروان

لجارية اسمها (حبابة) ونهاية حياتهما، فيجمل الراوي فترات من حياة العشيقين في ثلاثة لحظات:

- لحظة اللقاء والخلوة الذي حدث فيها الموت المفاجئ للمحبوبة التي اختزلت (مدة اليوم) الذي أراد تحديه يزيد بقوله: (لأُكَذِّبَنَّ قَوْلَتَهُمْ: مَا صَفَا لأَحَدٍ عَيْشٌ يَوماً كَامِلاً) إلاّ أنّ مشيئة القدر أكبر من تحدي الإنسان الذي فاجئ يزيد بموت محبوبته إثر تناولها لثمار للرمان فغصت به (شرقت به) فماتت.
- أما اللحظة الثانية التي اختصرت مدة سبعة أيام محذوفة من حالة وله وحزن يزيد.
- وأخيرا لحظة موت يزيد من شدة القهر والحزن على محبوبته التي حدثت بعد مرور سبعة الأيام.

هذا يعني أن الزّمان هو تأكيد لحياة المرء وسلب لها كذلك، فإختلاء يزيد بحبابة بدأ في الزّمن محدد وهو (يوم واحد) الذي انتهت فيه حياة حبابة (مَاتَتْ لِوَقْتِهَا؛ أي في ذلك اليوم)، وتحققت فيه مقولة: (مَا صَفَا لأَحَدٍ عَيْشٌ يَوماً كَامِلاً) وصدقت، وبعد هذا اليوم بسبعة أيام انتهت حياة يزيد أيضا المتأثر بحادثة ذلك اليوم الذي أراد تحديه.

وهنا يتأسس وعي بديل يظهر عبر حكمة الموت فكما يري فويرباخ أن "الحبّ لن يكتمل إذا لم يكن هناك موت فالموت التضحية الأخيرة والبرهان النهائي على الحبّ، والإنسان يغدو ذاته الحقة مرة واحدة، وهو يصبح كذلك في لحظة اللاوجود، ومن ثم فإن الموت- ولأنه يكشف على وجه الدقة النقاب عن الذات الحقيقية للإنسان- هو في الوقت نفسه تجلي الحب"[1]، وكأنّ يزيد أراد تحدي تلك المقولة عمدا، على اعتبار أن الموت حكمة تخرج من أفواه المتحابين. ومن ثم تظهر الحكاية المجملة زمنيا أداة سردية تسهم في تشكيل حركة السّرد وتعمل على بلورة الأحداث في سياق أقرب للمفارقة.

---

[1] جاك شورون: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حيسن، عالم المعرفة، الكويت، أبريل، 1984، ص214.

## III. التواتر:

إن المقصود بالتواتر السّرديّ علاقات التكرار بين الحكاية والقصة[1]، ويرى جينيت أن هناك أربعة أنماط تقديرية من علاقات التواتر/التكرار، وهي[2]:

- أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة.
- أن يُروى مرَّات لا متناهية ما وقع مرَّات لا متناهية.
- أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة.
- أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية.

والآن نتقصى صورا من التواتر السّردي في المدونة الشعريّة من خلال اتباع الترتيب السابق للأنماط:

### 1/ أن يُروى مرة واحدة ما وقع مرة واحدة:

إن كل علامة لغوية تتكرر في أي سياق نصي تختلف حتما في الدلالة، فهل اختلفت لفظة الخروج في قصيدة (مِنْ صُورِ المَدِينَة)[3] التي يقول فيها الشاعر:

خرجتُ إِلَى المدِينَةِ، فِي المسَاءِ، كَعادَتِي.

صمْتُ الطَرِيقِ يَلفُّنِي.

وَأَضْواءُ المصَابيحِ

تُسِيلُ النَّوْمَ فِي جفْنِ الدُّروبِ، تَرشُّنِي

بصُفرتِهَا، فأَمْلأُ راحَتي

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص129.

[2] المرجع نفسه، ص ص 130، 131.

[3] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص 70.

بِوِرْدٍ ذَابِلِ الرِّيحِ.

نتبيّن من هذا المقطع الشعريّ أنّ لفظة الخروج في قول الشاعر: (خرجتُ إِلَى المدِينَةِ، فِي المسَاءِ، كَعادَتِي) لم تختلف رغم تغيرها من الموقع المعجمي إلى موقع الاستعمال السياقيّ، حيث اتضح لنا من قوله: (خرجتُ إلى المدِينَةِ) حدث عادي يتوافق فيه المنطوق السّرديّ مع تفرُّد الحدث المسرود، وذلك طبعا بعد مراجعة بقية المقاطع الشّعريّة المكونة للقصيدة. وما يؤكد أن لفظة الخروج لم تتجاوز المعنى البدئي هو إضافة الشاعر للكلمة (كَعادَتِي) التي توحي بالحدث المألوف وتؤكد سّردية الكلام. وهذا لا يعني أن معنى الخروج في هذا السياق محايث للمعنى العام المقصود من القصيدة.

**2/ أن يُروى مرّات لا متناهية ما وقع مرّات لا متناهية:**

يقول بنّيس في قصيدة (هَجيرُ البحْر)[1]:

بَحْرٌ يَقُودُكَ فِي المَنامِ لِكَيْ تَرَاكْ

شَبَحاً لأَصْواتِي القَديمَةِ

[...]

وَتَعْلمُ أَنَّ هذَا البحْرَ بَيْتُكَ

نَحْوهُ

وَجِّهْ عُبُورَكَ

[...]

سَماءٌ تَنْتهي فِي

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص359 وما بعدها.

البحْرِ

بَحْرٌ

يَنْتَهِى

فِي البحُر

يَسْكُنُكَ الفَراغُ بِشُعْلةٍ مسعُورةٍ

مَجْدٌ

تَشَرَّدَ فِي امْتِدادِ الصَّخْرِ

[...]

فِي اتّجَاهِ البَحْرِ تَتْرُكُ وَطْأَةُ الأَقْدامِ نِسْياناً

لَعَلَّ الضَّوءَ يَذْكُر وحْدهُ

مَنْ جَاء يَوماً

يَهْتَدي بوُشُومِهِ

لِيُحرِّرَ الأَمْواجَ مِنْ مَنْفَى عَواصِفِهَا

[...]

كُلُّ هَذَا البحْرِ يُورِقُ فِي لُحَيْظاتِي

رَذاذٌ يُفَتِّتُ بالتَّسَاوِي قَشْعَرِيرَةَ أَمْسِهِ

لجأ الشاعر إلى توظيف هذا النمّط السّردي باعتباره بنية أدبية تعدد أشكال حضورها في النصّ والتي تتمثل في تكرار حكاية البحر: (بَحْرٌ يَقُودُكَ فِي المَنامِ/ وَتَعْلَمُ أَنَّ هذَا البحْرَ بَيْتُكَ/ البحْرِ بَحْرٌ يَنْتَهِي فِي البحُر/ فِي اتّجَاهِ البَحْرِ تَتْرُكُ وَطْأَةُ الأَقْدامِ نِسْياناً/ كُلُّ هَذَا البحْرِ يُورِقُ فِي لُحَيْظاتِي)، فرغم انفراد كل حكاية بمعناها إلاّ أن كل واحدة ترتد إلى النمّط السابق وتتشارك جميعا في موضوع (البحر)، كما أن الرمزيّة الحاضرة في هذه الأحداث وهي التي تعطيها تسلسلها وشرعيتها؛ فالحركة جوهر الهجرة وهي دليل على حياة الإنسان، ولكنها في هذا السياق الشعري توحي بحياة في منام، كما أن لهجير البحر مثل حركة مسار؛ أي مبتدأ ومنتهى مرّ عبر الأمواج منطلقه المنام لكن منتهاه البحر (بَحْر يَنْتَهِ فِي البحُر)! فهل هذا إغواء تخييلي من الشاعر ليجعل من متوالية البحر أحداثا محيكة؟

يطرح السؤال السابق إشكالا ابستملوجيا يتعلق بمن يحكي؟ هل المهاجر الذي يرد بصيغة المخاطب (أنت: يقودك) أم الشاعر؟ أي هل ذات التجربة أم ذات الكتابة؟ ومن هو المخاطب في هذا السياق، هل أنا الشاعر بمعنى (أنت يا أنا) أم الآخر المختلف عن أنا الشاعر؟

من المفترض أن تنتهي الهجرة بعودة المهاجر (أنت) بعد تحرير أمواج البحر من منفى العواصف، فيبدأ التخييل مع فعل الكتابة، وذلك بترحيل الهجرة من نسق مرجع إلى نسق التخييل، لتنتقل وفق ذلك الذات من مرحلة التجربة إلى مرحلة الكتابة، ومن الزّمانيّة إلى السّرديّة، لكن الهجرة في السياق الشعريّ لا تنتهي لأنّ (بَحْر يَنْتَهِ فِي البحُر)، وبالتالي فزّمنيّة الهجرة مستمرة رغم وقوع فعل الكتابة السّرديّة، فكيف يستقيم ذلك؟

يجيب بنيس بقوله في ديوان (وجه متوهج عبر امتداد الزمن)[1]:

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص235.

نَاقِصَةٌ

هَذِهِ القَصِيدةْ

تَمِّمُوهَا

بِمُغَامَرةٍ تُعْطِي الإِنْسَانَ

صِفَاتِ الخَلْقْ

حَتَّى تُصْبِحَ أَنْتُمْ

نَحْنُ

قَصِيدَةْ

مِنْ

أَجْلِ إِبْدَاعٍ جَمَاعِيٍّ

يَفْجَأُ بِجَمَالِهِ مَا انْحَلَّ فِي العَيْنِ العَيْنْ

حينئذ تكون شعرية السرد في القصيدة البنيسية جامعة بين الزمنينة والسردية، فتكون الذات ذاتُ تجربة وكتابة معا، ولا تكون ذات التجربة ذاتٌ للكتابة إلاّ إذا اجتمعت إلى ذات مسرود له (تَمِّمُوهَا: أنتم بمغامرة تعطي الإنسان صفة الخلق/ حتى تصبح أنتم نحن..) في نطاق التجربة والخلق/الكتابة لإتمام نقص القصيدة، وهو ما تؤكده تقنية التقديم والتأخير في تقديم الشاعر للفظة (نَاقِصَةٌ) على القصيدة التي تنفي مدار الاهتمام عن القصيدة بقدر الاهتمام بنقص الذي يشوبها، والذي يعتبر البوتقة التي تمنح الإنسان صفة الخلق التي لا تتحقق إلاّ بوجود الرغبة التي "تمنحه أفق ابتكار ذاته وإبداع وجوده وخلق

أسلوب خاص لحياته. والأسلوب (Style) ليس إمكانية متعلقة فقط بابتكار نص وتوضيب شكل [...] إنه استعمال حر للحظة وصياغة متفردة للحاضر"[1]، ويبيح هذا الفعل شعور الإنسان وقناعته بحقه في جسده/ حاضره.

### 3/ أن يُروى مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة:

إن من وجوه التواتر السردي أيضا قدرة الحكاية على التكرار مرات لا متناهية ما وقع مرة واحدة، ويبدو هذا الفعل غير ملائم للشعرية التي تقوم على ، فكيف يوظف إذن في المدونة الشعرية؟

يبدو أن هذا النمط السّرديّ حاضر في المدونة الشعريّة وخاصة حكاية الحبّ المُتضمنة في ديوان (كتاب الحبّ/ تَقَاطُعَات في ضِيَافَة طَوْق الحَمَامَة لابن حزم الأندلسي)[2]، والذي يروى عن الحبّ مرات عديدة في قصائد متنوعة كالآتي: (الحُبُّ مُتَعَدِّد، الحُبُّ لا يُنْبِئُ، الحُبُّ يُحْرِق، الحُبُّ مِنْ شَهْوَةِ الجِمَاعْ، الحُبُّ سُلْطَان، الحُبُّ اخْتِرَاعْ، الحُبُّ آيَة، الحُبُّ إِلْذَاذٌ، الحُبُّ نَهْرُ الأَبَد، الحُبُّ كَاشِفُ اللّذَّات، الحُبُّ شَهْوَتَان، الحُبُّ مَكِيدَة، الحُبُّ هَوىً، الحُبُّ بَلاَغَة)[3]، ناهيك عن الاجترارات المبثوثة في بقية الديوان، لكن وفق متغيرات أسلوبية وتنويعات في رؤية النظر، وبالتالي لا تتوافق اجترارات المنطوق مع الأحداث في كل قصة على حدى.

كما أنّ الشاعر لا يمكنه أن يسرد جميع الحكايات التي يتضمنها كتاب (طَوْقَ الحَمَامَة)، لذا يلجأ إلى تخير قصص دون الأخرى، وهذا ليس عملا بريئا وإنما مقصود للغاية نفسها التي تقاطع فيها ديوان (كتاب الحب) مع كتاب (طوق الحمامة في الألفة والألاّف) لابن حزم الأندلسي وهي البحث عن (الحُبّ) في حكاية الحاضر الخطاب

---

[1] عبد الصمد الكباص: الجسد والكينونة، ص108.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص197.

[3] المرجع نفسه، ص218 وما بعدها.

الفاعل، بوصفه القطب السالب في الزّمن الحاضر الذي عاد فيه الجسد إلى الإنسان فأصبح بذلك فردا حرا فاعلا.

**4/ أن يُروى مرة واحدة (بل دفعة واحدة) ما وقع مرات لا نهائية:**

وهو النمط التواتري الذي تروى فيه مرة واحدة حكاية وقعت مرات عديدة مرة واحدة، ومثال ذلك يورد في قصيدة (أَوْراقٌ بَيْضَاء)[1]:

كَانَ لِي في حَيِّ المَخْفِية مِنْ

عَدْوَة الأَنْدَلسِ صَدِيقٌ يَدْرُسُ

الأَدَبَ الفَرَنْسيِّ بالرّبَاطْ.

وَعِنْدَ حُصُوله عَلَى الإِجَازة في

كُلية الآدَاب تَمَّ تَعْيِينُهُ مُدَرّساً

بِثَانويةِ مَولاَي إِدْرِيس بِفَاس.

كُنَّا كُلَّ ظَهِيرَةٍ نَلْتَقِي وَنَتَحَدّثُ

عَنْ رَامْبُو وَمَلارْمي وَجُونْ جُنِيه

وَرولاَنْ بَارْطْ وَفْرَنْسِيسَ بُونْجْ.

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص311.

يظهر هذا النمط في عبارة (كُنَّا كُلَّ ظَهِيرَةٍ نَلْتَقِي وَنَتَـــــحَدّثُ..) التي توحي بتكرر حكاية لقاء الشاعر وصديقه وتحدثهم عن مواضيع أدبية تخص كل من رَامْبُو وَمَلاَرْمي وَجُونْ جُنِيه وَرولاَنْ بَارْطْ وَفْرَنْسِيسَ بُونْجْ، فنلاحظ "بث سردي وحيد عدة حدوثات مجتمعة للحدث الواحد"[1]، ضمن صياغة لغوية واحدة وهي (كُلَّ ظَهِيرَةٍ)، وكأنها توحي بحكي لا يفضي إلى شيء وخاصة بجمع هذه الأحداث في صيغة استخداميه واحدة.

تتبين لنا شعرية هذا التوظيف السردي في القصيدة ضمن خطابين: أحدهما معلن ينسجم مع مضمون القصيدة التي تتمركز حول قصة عشق صديق الشاعر لزميلته في العمل والتي ترفضه عند تقدمه لخطبتها، إلاّ أنه لم يستطع التكيف مع هذا الرفض الفاعل الذي تسبب في جنون واستسلام الصديق للموت[2].

والآخر المضمر هو الذي يناقض منطوق النمط السردي التكراري المتمركز حول ثقافة الصديق ومستواه العلمي، والذي يثبت أن فعله ضد العقل من حيث الإحالة على الحالة والنهاية الحزينة التي كان سببها اعتناق الصديق لمحفل الحب الذي تسبب في انعتاقه من محفل العلم/ العقل، وكأن حكاية الحب استطراد أخرج حكاية العلم والثقافة عن مسارها، وبالتالي يكمن أن يجتمع داخل الحكاية العقل ونقيضه/الحب/ الجنون، وجدية القول في حديثه عن أهم شعراء وأعلام الأدب الفرنسي وعفوية القول في حديثه المختصر ثم الطويل مما تمليه عليه اللحظة دون قيود العقل عن أستاذة وقع في غرامها[3]:

شَيْئاً فَشَيْئاً تَسَلَّلَتْ كَلِمَاتٌ عَـنْ

أُسْتَاذَةٍ إِلَى حَديثِنَا. كَلِمَاتٌ عَنْ

تَحيةِ الصَّبَاح وَتَبَادُلِ المِمْـحَاة

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص132.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص311 ومابعدها.

[3] المرجع نفسه، ص 312.

[...]

ثُمّ لَمْ يَعُدْ لَنَا حَديـــثٌ عَـــنْ

غَيْـــــرِهَا. هِيَ وَحْدَهَا تَبْتَسمُ

وَتُنَاقِشُ ثُمَّ تَعْتَذِرُ أَحْيَاناً عَـنْ

مَوْعِدٍ خَارِجَ العَمَلِ.

[...]

## ثانيا: شعرية الصيغة السردية:

يستعمل "جيرالد برنس" مصطلح الطريقة مرادفا للصيغة (Mode) فهي "كالشكل والأسلوب والطريقة"[1]، وينطلق "جينيت" في تناوله لموضوع صيغ الحكاية من تعريف قاموس (ليتريه) النحوي للصيغة (Mode) فهي "اسم يُطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير عن [...] وجهات النظر المختلفة التي يُنظر منها إلى الوجود أو العمل"[2] ولا تنحصر في الشكل التعبيري فقط إنّما يمكن أن تتجلّى في أنماط غير لسانية كسميائيات الصورة وسيميائيات المسرح أو السنما، ويشرح بوضوح أكثر "جينيت" تعريف (ليتريه) بقوله: إن "المرء يستطيع فعلا أن يروي كثيرا أو قليلا مما يُروى، وأن يرويه من وجهة نظر هذه أو تلك؛ وهذه القدرة، وأشكال ممارستها بالضبط، هي التي تشير إليها مقولة الصيغة السردية [...] فالحكاية تبدو بذلك على مسافة بعيدة أو قريبة مما يرويه"[3]. وهناك ضربان من الحكاية في سياق حديثه عن المسافة وهما: حكاية الأحداث وحكاية الأقوال.

### I. حكاية الأحداث:

وهي "نقلٌ لغير اللفظي إلى (أو ما يفترض أنه غير لفظي) إلى ما هو لفظي. ومن ثم لن تكون محاكاته أبدا أكثر من إيهام بمحاكاة، يتوقف كأي إيهام على علاقة متقلبة غاية التقلب بين الباث والمتلقي [...]، مثلا، أن النص الواحد يمكن أن يتلقاه قارئ ما نصا محاكاتياً كثيراً، وأن يتلقاه قارئ آخر وصفا معبِّرا قليلا.."[4]، فكيف تجلت محاكاة السّرد الشعريّ للواقع؟

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص135.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص177.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص181.

ننطلق في مقاربتنا هذه من المقارنة بين القصة الشعريّة التي تحمل عنوان (الحبُّ لاَ يُنْبِئُ) في المدونة البنّيسية والقصة السّرديّة التي وردت (باب من أحب في المنام) في كتاب (طَوْق الحَمامَة).

- **القصة النثرية[1]:**

"دخلتُ يوماً على أبي السريِّ عمَّار بن زياد صاحبنا مولى المؤيد فوجدته مفكراً مهتمًّا، فسألته عمَّا به، فتمنَّع ساعةً ثم قال: لي أُعجوبة ما سُمِعتْ قط. قلت: وما ذاك؟ قال: رأيت في نَومي الليلةَ جاريةً فاستيقظتُ وقد ذهَب قلبي فيها وهِمْت بها وإني لفي أصعب حال من حبها، ولقد بقي أياماً كثيرةً تزيد على الشهر مغموماً لا يهنئه شيء وَجْداً، إلى أن عذلتُه وقلتُ له: من الخطأ العظيم أن تشغل نفسك بغير حقيقة، وتُعلِّق وهمك بمعدوم لا يوجد. هل تعلم مَن هي؟ قال: لا والله. قلت: إنك لقَيْل الرأي مُصاب البصيرة إذ تحب مَن لم تره قط ولا خُلِق ولا هو في الدنيا، ولو عشقتَ صورةً من صور الحمام لكنت عندي أعذر. فما زِلتُ به حتى سلا وما كاد".

- **القصة الشعرية[2]:**

رَأَيْتُ اللّيلةَ في نوْمِي

امْرَأَةً

فاسْتَيْقَظْتُ

وقدْ ذَهبَ قَلبِي فيهَا

---

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الأُلفَةِ والأُلاَّف، تحقيق حسن كامل الصيرفي، وقدم له إبراهيم الأبياري، مطبعة الحجازي، 1950، ص ص 19، 20.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص220.

هَلْ تَعْلَمُ مَنْ هِيَ؟

قَالَ: لاَ. وَ اللّهْ

يبدأ الاختلاف في مقارنة القصة النثرية بالشعرية من العنوان، فعنوان القصة النثرية ورد بصيغة نثرية (باب من أحب في المنام) بينما صيغ عنوان القصة الشعرية بأسلوب شعري (الحبُّ لاَ يُنْبِئُ).

كما نلاحظ إسقاط الشخصيات من القصة الشعرية التي وردت في القصة النثرية، وهي:

- شخصية (ابن حزم الأندلسي) التي تثبتها تاء المتكلم في قوله: (دخلتُ: أنا) التي تعود على ابن حزم بصفته راوي القصص التي وردت في كتابه (طوق الحمامة) بدليل قوله في مقدمة الكتاب: ذكرت فيه "ما شاهدته حضرتي، وأدركته عنايتي، وحدَّثني به الثقات من أهل زمانه [...] وسأورد في رسالتي هذه أشعاراً قلتُها فيما شاهدته"[1].
- شخصية (أبو السريِّ عمَّار بن زياد) صاحب ابن حزم والذي تدور حوله أحداث هذه القصة.

أما في القصة الشعرية فقد نسبت الأحداث إلى الراوي (رأيتُ: أنا/ الشاعر) وكأنه ينسب هذه القصة إلى نفسه.

إضافة إلى ما سبق، فقد تبين لنا اضمار العديد من الأحداث في القصّة الشعريّة، والتي نذكر منها: حدث دخول ابن حزم على صديقه، وحدث سؤاله، وحدث تمنع صديقه، وصولا إلى حدث القول الذي تتقاطع فيه القصّة الشعريّة مع القصّة النثريّة، ثم اسقاط

[1] ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الأُلفَةِ والأُلاَّف، ص08.

رواية حال صاحبه بعد الرؤية والنصيحة التي قدمها له (...وإني لفي أصعب حال من حبها. ولقد بقي أياماً كثيرةً تزيد على الشهر مغموماً لا يهنئه شيء وَجْداً، إلى أن عذلتُه وقلتُ له: من الخطأ العظيم أن تشغل نفسك بغير حقيقة، وتُعلّق وهمك بمعدوم لا يوجد).

ثم سؤال ابن حزم الأخير لصاحبه (وقلتُ له: ...هل تعلم مَن هي؟ قال: لا والله.) الذي نجده بنفس الصياغة اللغوية في القصّة الشعريّة لكن بإضمار قائله ابن حزم، فكأنّ السؤال مفتوح يمكن تقديره: بأنّ الشاعر يسأل قلبه، أو قلب الشاعر يسأله، أو الشاعر يسأل ابن حزم ذلك لأنه بصدد كتابة رسالة إليه والتي وردت في نهاية ديوان (كتاب الحب)؟، وتنتهي القصة الشعرية بالإجابة عن السؤال بصيغة النفي المؤكد بالقسم (قَالَ: لاَ. وَ اللّهْ) التي تكررت عن القصّة النثرية لكن هذه الأخيرة أعلنت نهايتها بنصيحة ابن حزم لصديقه (قال: لا والله. قلت: إنك لقَيْل الرأي مُصاب البصيرة إذ تحب مَن لم تره قط ولا خُلِق ولا هو في الدنيا، ولو عشقتَ صورةً من صور الحمام لكنت عندي أعذر. فما زِلتُ به حتى سلا وما كاد).

وَبَيِّنٌ من خلال ما تقدّم أن القصّة الشعريّة أبعدت العديد من العناصر المتضمنة في القصّة النثريّة التي سبقتها زّمنيا في القول والكتابة: كإضمار الشخصيات والعديد من الأحداث، فهل لهذا الإضمار دوافع؟ يجيب بنّيس عن هذا السؤال في قصيدة (رِسَالَةٌ إِلَى ابْنِ حَزمْ) بقوله[1]:

لَمْ تَعُدْ في زَمَني يَا ابْنَ حَزْم أُلْفَةٌ

[...]

يَا ابْنَ حَزْمْ

هَلِ الأُلْفَةُ طَبِيعَةٌ أَمْ حَالةٌ

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص321، وص323.

هَذَا العَهْدُ عَهْدِي

هذا يعني أن زّمن محمّد بنّيس يختلف عن زّمن ابن حزم، ولهذا تنتهي القصّة الشعريّة دون فعل النصيحة التي غيرت من حال صاحب ابن حزم، والذي يعني أن القصّة الشعريّة لا تملك من التغيير غير إنكار الواقع وإدانته كما ورد في قصيدة (رِسَالَةٌ إِلَى ابْنِ حَزْمْ)، كما يمكن أن نؤول الغاية من إسقاط الشخصيات الحقيقة في القصّة النثريّة إلى الاضمار الذي تعيشه الذات في الحاضر من ناحية وهو عطفا على غياب الجوّ الحواري الذي يقبل طرح كل الأفكار، وترك الحرية مفتوحة، فهنا إذن تظهر شعريّة الكتابة البنّيسية التي تعمل على شكل انتقائي توظيفها للمحكي وفق ما ترمي إليه الرؤية الكلية لعصره. ومن هنا تغدو إمكانية سرد نفس القصّة بطرق متنوعة عملية تكشف عن قدرة الكاتب على استيعاب حركة الزّمن المستمرة.

**حكاية الأقوال:**

يقسم جينيت حكاية الأقوال إلى ثلاثة أنماط هي:

**1- الخطاب المسرَّد أو المروي:** وهو "أبعد الحالات مسافة وأكثرها اختزالا"[1]، ومن أمثلة الخطاب المروي في المدونة الشعريّة، ما ورد قصيدة (الحُبُّ بَلاَغَة)[2]:

أَخْبَرَنِي الشّيخُ النّفزَاوِي، ونَحْنُ عَلَى مَقْرَبَةٍ مِنَ ٱلْجَبَّانَةِ فِي

ٱلْقَيْروانِ، قَال:

كَانت المُعبّرةُ أَحْكَمَ أَهْلِ زَمَانهَا وأَعْرَفَهُم. قيلَ لهَا:

---

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص185.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص256.

أيْنَ تجِدْن مَحبَّةَ الرِّجالِ وكُرهَهُم؟

قالَتْ:

في الفَرْجِ. فمَنْ أحْبَبنَاهُ أعْطيْنَاه فرْجَنَا، وَمَنْ كـــرِهْنَاهُ

منَعْناهُ عَنْهُ، ومَنْ أحْبَبنَاهُ زِدْنَاهُ مِنْ أَيْدينَا واستَقْنَعنَا مـــنْهُ

بأدْنَى شَيءٍ، وَإنْ لمْ يكُنْ لهُ مَالٌ رَضِينَا بِه. وَمَنْ أَبغَضْناهُ

أبعَدْناهُ وَلَوْ أعْطَانَا وأغْنانَا.

يظهر المقول المجمَل في هذا المقطع في إجابة المعبرة عن سؤال أحد الرجال الذي يقول فيه: (أيْنَ تجِدْن مَحبَّةَ الرِّجالِ وكُرهَهُم؟) والتي تجيبه بقولها: (فِي الفَرْجِ)، فالفَرْجِ مقول مجمل في النصّ، لكن ما يلاحظ في النص الشعري المقتبس من كتاب (الرّوض العاطر في نزهة الخاطر) أنه لم يكتف بإيراد المقول المجمل على سبيل الاختزال كما رأينا سابقا في نموذج حكاية الأحداث، وإنما أضاف تفصيل وشرح هذا المجمل (فمَنْ أحْبَبنَاهُ أعْطيْنَاه فرْجَنَا، وَمَنْ كـــرِهْنَاهُ منَعْناهُ عَنْهُ، ومَنْ أحْبَبنَاهُ زِدْنَاهُ مِنْ أَيْدينَا واستَقْنَعنَا مـــنْهُ بأدْنَى شَيءٍ، وَإنْ لمْ يكُنْ لهُ مَالٌ رَضِينَا بِه. وَمَنْ أَبغَضْناهُ أبعَدْناهُ وَلَوْ أعْطَانَا وأغْنانَا) فما سر ذلك؟

إن هذا التفصيل الذي يعطي للمرأة الحرية في منح جسدها لمن تحب والتمنع عن الذي لا تحب وهو الغاية المقصودة من إيراد هذه القصّة في المدونة الشعريّة فلا تكمل الأهمية في القول المجمل: الفرج، بقدر ما تكمل في تفسير هذا القول، لأن الشاعر يبحث عن الحرية في عصره ولن تتحقق هذه الحرية إلا إذا تحققت له الأحقية في جسده "معناه

أن حاضره غدا أخيرا متاحا أمامه- كفرد- لبناء ذاته حيث لا يكون هذا البناء سوى التحرر الدائم"[1].

**2/ الخطاب المحوَّل**، "بالأسلوب غير المباشر [...] هذا الشكل أكثر محاكاتية بعض الكثْرة من الخطاب المروي، وقادر مبدئيا على الشمول، فإنه لا يقدم أبدا للقارئ أي ضمانة – وخصوصا أي إحساس- بالأمانة الحرفية للأقوال المصَّرح بها في الواقع"[2]، ومن نماذج الخطاب المحوَّل في المدونة الشعريّة نذكر قول الشاعر في قصيدة (وَجْهٌ يَتَجَلَى)[3]:

كَانَ أَبُو عَامِرٍ حَسَنَ الوَجْهِ كَامِلَ
الصُّورةِ كَانتِ الشَّوارعُ تَخْـلُو مِـنَ
العَابِرِينَ يَتَعَمَّدونَ الحُضُـورَ إِلَـى
بَاب دَارِهِ

فِي الشَّارِعِ الآخِذِ مِنَ النَّهْرِ الصَّغيرِ
على بَاب دَارِنَا فِي الجانبِ الشَّرْقِيِّ
بِقُرْطُبَةَ إِلَى الدّرْب
المُتَّصل بِقَصْرِ الزَّهْرَاءِ كَانَتْ دَارُهُ
مُلاصِقَةً لَنَا

وَكَانُوا يَحْضُرونْ
لاَ لشيْءٍ
إِلاَّ للنَّظَر مِنْهُ

---

[1] عبد الصمد الكباص: الجسد والكينونة، ص108.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص186.

[3] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص ص 276، 277.

أعْرِفُكُنَّ وَاحدةً

وَاحدةً

يَا مَيِّتاتٍ منْ مَحَبَّتِهِ

قَتِيلاَتٍ مِنَ الوَحْدَةْ

يرد المقول في هذه القصيدة مضمرا في المقطع الأخير في قول الشاعر: (أعْرِفُكُنَّ وَاحدةً وَاحدةً يَا مَيِّتاتٍ منْ مَحَبَّتِهِ قَتِيلاَتٍ مِنَ الوَحْدَةْ) بتقدير: (فقلتُ أعْرِفُكُنَّ وَاحدةً وَاحدةً يَا مَيِّتاتٍ منْ مَحَبَّتِهِ قَتِيلاَتٍ مِنَ الوَحْدَةْ) التي تعود على الشاعر الذي كان بيته لصيق ببيت (أبي عامر)، ولهذا فكان عليه من السهل رؤية النساء العابرات على بيت جاره لرؤيته لما كان عليه من حسن الوجه وكمال الصورة (كَانَ... حَسَنَ الوَجْهِ كَامِلَ الصُّورةِ)، وهنا نلتمس الغاية من إضمار المقول الذي يتناسب وفعل الرؤية التي تختصر ذلك الفاصل الذي تتمركز فيه (فاء) الاستئناف وفعل القول في: (فَقُلْتُ).

ومن نماذج الخطاب المحوّل أيضا قول بنّيس في قصيدة (مَنَعَ مِنْ دَفْنِهَا)[1]:

[...]

حُكيَ أَنَّهُ لَمْ يَقُمْ بَعْدَهَا سوَى

سَبْعَةِ أَيَّامٍ

ثُمَّ مَاتْ.

فالمقول في هذا المقطع لا يرد بصيغة (قِيلَ) بل بصيغة (حُكِيَ) التي توحي بنقل

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص310.

القول ومحاكاته[1]، وكذلك قول الشاعر في قصيدة (أوْراقٌ بَيْضَاء)[2]:

وَأَخَذَ الأَبُ يُحَدّثُنِي عنِ الصّديقِ
فِي غُرْفَتِهِ التي لاَ يُغَادِرُهَا وَأَدْوِيَةِ
الطِّبِ التِي يَرْفُضُهَا.

فالصيغة اللغوية (يُحَدّثُنِي) المحوّلة عن صيغة القول (يقولُ لي) التي توحي بوقوع فعل الكلام بين شخصين أو أكثر لغاية الإخبار عن أمر ما.

**3/ الخطاب المنقول:**

وهو الخطاب بالأسلوب اللغوي المباشر "الذي يتظاهر فيه السارد بإعطاء الكلمة حرفيا لشخصيته [...] هو من النمط المسرحي، متبنى – منذ هوميروس– بصفته شكلا أساسيا للحوار (والمنولوج) في النوع السّرديّ المختلط الذي هو الملحمة والذي ستكونه الرواية بعدها"[3]، من خلال هذا التحديد للخطاب المنقول يتضح لنا، أنه يتماثل مع المشهد في تناولنا للمقولة الزمن سابقا، ونسوق نموذجا عن هذا النمط في قول بنّيس مثلا في قصيدة (هَيْهَات!)[4]:

[...]

**قَالَتِ** اذْهَبِي إِلَى قَيْسٍ

**قُولِي** لَهُ:

لَيْلَى تَقْرأُ عَلَيْكَ السَّلاَمَ و**تَقُولُ**

لَكَ: أَعْزِزْ عَلَيَّ بمَا أَنِتَ فِيهِ،

---

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص190.

[2] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص314.

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص187.

[4] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص ص 299، 300.

وَلَوْ وَجدْتُ سَبيلاً بِنَفْسي مِنْهُ.

أَفَاقَ قَيْسٌ وَجَلَسَ وَقَالَ:

أَبْلِغيهَا السَّلامَ

قُولي لَهَا هَيْهَاتَ

إنَّ حَيَاتي وَوفَاتي لَفِي يَدَيْكِ

[...]

يحاول الشاعر تأسيس رؤية جديدة للزمن من خلال سرد ذكريات من ماضي (قيس بن الملوّح) أو (مجنون بني عامر) و(ليلي العامريّة) بصيغة حوارية نثرية مباشرة بين قيس وليلي إلاّ أن هذه المباشرة لا تعني اللقاء بين العشيقين بل بواسطة وهي جارية ليلي التي توحي إليها في قولها: (اذْهَبِي) وقول قيس: أبليغيها ... وقولي لها) وهنا يتميز الأسلوب الشعري الذي يتميز بالاختزال والإيجاز في توسله بالسّرد عن الأسلوب النثري (قالت لي جاريتها فلانة اذهبي إلى قيس ...)، ولكن بالرجوع إلى ديوان (قيس بن الملوّح مجنون ليلى) لا نجد أثرا للجارية، فالقائم بفعل إيصال القول بين المحبوبين هو الغلام "فمضى الغلام ولم يزل يطلبه غي الصحاري حتى أصابه في يوم صائف شديد القيظ والسموم، وقد لجأ إلى كهف جبل عظيم وهو مطرق ينكت الأرض بإصبعه [...] فدنا منه وقال: يا قيس

هَذَا العَهْدُ عَهْدِي

يُرْغمُنِي عَلَى السُّؤَالِ

فِي نِهَايةِ قَرْنٍ لَهُ انْتِصَارُ الدَّمِ وَاضطِرَابِ المقَاصِدْ.

هَلْ أُحَدِّثُكَ عَنْ شَعْب يُقَاوِمُ المَنَافِي والعَذَابَاتْ؟

هَلْ أُحَدِّثُكَ عَنْ قَرْيةَ أُبِيدَتْ بكَامِلِهَا؟

هَلْ أُحَدِّثُكَ عَنْ طُيُور حَديديةٌ تُدَمِّرُ مَا تَشَاءْ؟

هَلْ أُحَدِّثُكَ عَنْ مُتَحَضِّرِينَ يَقْتُلُونَ وَيُحْرِقُونَ الغُرَبَاءْ؟

هَلْ أُحَدِّثُكَ عَنْ قَوارب المَوْتْ؟

هَلْ أُحَدِّثُكَ عَنْ إِخْوَةٍ لي يَصْرَعُونَهُمْ وَاحِداً هُنَا

وَهُنَاكْ؟

تعتبر الكراهية وإن كانت مضمرة في معاني (الدم والقتل وصور أحشاء الأبرياء، وَالغَدْر وَالبُغْضْ وَالمَكيدَةْ وَطَعْنُ الأَقْرِبَاء للأَقْرِبَاءْ) العود الأول الذي تنصب فوقه خيمة هذا الكلام الفني، وهنا ندرك ارتباطها الحميم بالحب المثالي/الأُلْفَةُ الغائبة، فكلاهما يمثل الوجه الثاني للآخر، فالأُلْفَةُ "وشيجة بين شخصين أو أكثر، يحدثها تجاذُب الميول النفسية، كصلة الصداقة ولُحمة القرابة"[1]، وهنا نجيب عن سؤال الشاعر: هَلِ الأُلْفَةُ طَبِيعَةٌ أَمْ حَالةٌ؟ الأُلفةُ طبيعة في الإنسان امتثالا لقوله تعالى:﴿ وَٱعْتَصِمُواْ بِحَبْلِ ٱللَّهِ جَمِيعًا وَلَا تَفَرَّقُواْ

[1] مجمع اللغة العربية،: المعجم الوسيط، ص24.

هذا كتاب ليلى وهي تقرأ عليك السلام"[1]، إذن يستحيل بما كان أن تقوم بهذه المهمة المرأة، وما يجسد أكثر بعد المسافة بين المحبوبين توسل قيس بغراب البين[2]:

ألا يا غراب البين إن كنتَ هابطاً بلاداً لليـلى فالتمـــسْ أن تكلما

وبَلِّغ تحـــياتي إليـــها وصَبـوتي وكن بعدها عن سائر النيس أعجما

عكس قصيدة (هَيهَاتْ) التي تتوسل بالأنثى التي يحيل عليها الفعل (اذْهَبِي، وأبْلِغيهَا..) وهو ما يوحي بقرب المسافة بين المحبوبين، وهنا تظهر المفارقة بين توظيفه لاسم الفعل (هَيْهَاتُ) الذي يدل في معناه عن البُعْد والقرب بينهما عبر اعتماده على المرأة في ايصال المقول بينهما.

إذن، ما نلاحظه من خلال استحضار الشاعر لهذا السياق القديم بصيغة القول هو الوصول بالقارئ إلى حقيقة احاطت بحياة قيس وليلى وهي (البُعد: هَيْهَاتَ) والذي قال عنه قيس:

أيا ليلَ زَند البين يقدَح في صدري ونار الأسَى ترمي فؤادِيَ بالجمر[3]

تذكِّرني ليلى على بـــــعد دارها رواجفُ قلب مات وهو حـــزينُ[4]

وبالرجوع إلى القصص التراثية المتداولة عن قيس وليلى وإلى ديوان الشعري يتبين لنا أيضا تداول هذا المعنى؛ لأنه لما تقدم قيس لخطبة ليلى بعد جمعه لمهرها المقدر بخمسين ناقة حمراء، رفض عمه طلبه لأن أهل البادية لا يزوجون من ذاع حبهما وانتشر حتى وإن

---

[1] ديوان قيس بن الملوّح مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، 1999، ص111.

[2] المرجع نفسه، ص56.

[3] المرجع نفسه، ص34.

[4] المرجع نفسه، ص 96.

كان عذريا لأنهم يعتبرون هذا الفعل عارا وفضيحة، وعقب ذلك تزويج ليلى من (ورد بن محمد العقيلي) وانتقالها إلى الطائف رفقة زوجها، فظلت حلما إلى أن مات بها، يقول[1]:

توسَّدَ أحجارَ المهامه والقفـرِ وماتَ جريحَ القلب مندملَ الصـدرِ

فيا ليت هذا الحِبَّ يعشق مرةً فيعلمَ ما يلقَى المحبُّ من الهجر

هكذا تبدو لنا أنّ القصّة الواردة في قصيدة (هَيْهَات!) تحيل مرجعيتها على الماضي ولكن بأسلوب مغاير يكسب الحكاية راهنية مستمرة في الزمان، ولهذا يقول "سعيد بنكراد": ما "تتوصّل إليه ليس فكرا معزولا أي لحظة داخل حياة بل حقيقة تخصّ هذه الحياة، وهو ما يعني [...] أن المعنى لا ينفصل عن الحقيقة"[2]، وهي حقيقة الحاضر الذي يستوعب التجارب الغابرة ويستشرف الأحداث القادمة، فهو الزمن الأثير للتواصل، وهنا يتضح الهدف من إيراد مفارقة القرب والبعد في القصيدة.

---

[1] ديوان قيس بن الملوّح مجنون ليلى، ص126 .

[2] سعيد بنكراد: سيرورات التأويل من الهرموسيّة إلى السميائيّات، نشر الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ودار الأمان، الرباط، ط1، 1996، ص109.

## ثالثاً: شعرية الصوت السردي:

والمقصود بالصوت السردي كما ورد في كتاب (المصطلح السردي) ذلك الصوت الذي "يدلي بمعلومات عن ذلك الذي يتكلم ومن السارد وما الذي تتألف منه اللحظة السردية"[1] على غرار الوجهة النظر التي يفضي من عبرها الشخص "بمعلومات عن ذلك الذي يرى ويتصور، والذي تتحكم وجهة نظره في السرد"[2].

وينطلق "جينيت" في تقديره للصوت السردي من تحديد "قندريس" للصوت بـ "جِهَةُ حدث الفعل المتفحّص في علاقته بالذات"[3]، ويشرح "جينيت" هذا التعريف بقوله: "والذات هنا ليست من يفعل الفعل أو يقع عليه الفعل فحسب، بل هي من ينقله (وهو قد يكون ذلك الشخصَ نفسه أو شخصا آخر)، وعند الاقتضاء كل أولئك الذين يساهمون – ولو سلبيا– في هذا النشاط السردي"[4]، وينتهي إلى أن هذا النمط السّرديّ يدرس من خلاله مقولات: زمن السّرد والمستوى السّردي، والشخص/ العلاقة بين السارد والحكاية.

### I. زمن السّرد:

يميز "جينيت" من وجهة نظر الموقع الزمني بين أربعة أنماط من السّرد، وذلك حسب الوضعية الزمنية للقصّة، وهي:

**1- السّرد اللاّحق للحدث:** "وهو الموقع الكلامي للحكاية بصيغة الماضي"[5]؛ أي يكون زمن القص تاليا لزمن القصّة المحكية، ويقوم ضمنه السارد برواية أحداث سابقة

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص245.

[2] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[3] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص228.

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المرجع نفسه، ص231.

لزمن السّرد بصيغة الماضي. مثلما تمثله قصيدة (أوْراقٌ بَيْضَاء)[1]:

كَانَ لِي في حَيِّ المَخْفِية مِنْ

عَدْوَة الأَنْدَلسِ صَدِيقٌ يَدْرُسُ

الأَدَبَ الفَرَنْسيِّ بالرّبَاطْ.

وَعِنْدَ حُصُوله عَلَى الإِجَازة في

كُلية الآدَاب تَمَّ تَعْيِينُهُ مُدَرّساً

بِثَانويةِ مَولاَي إِدْرِيس بِفَاس.

كُنَّا كُلَّ ظَهِيرَةٍ نَلْتَقِي وَنَتَحَدّثُ

عَنْ رَامْبُو وَمَلارْمي وَجُونْ جُنِيه

وَرولاَنْ بَارْطْ وَفْرَنْسِيسَ بُونْجْ.

[...]

يسرد لنا الشاعر أحداث قصّة وقعت لصديقه بعد انتهاء زمنها، فكان بذلك حصولها سابقا لزمن السّرد الذي ورد بصيغة الماضي، ويظهر الراوي/ الشاعر في هذا المقام أحد أحد شخصيات القصّة. هذا بالنسبة للقصّة الواقعية الذي يتضح فيها الزمن بسهوله على

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص311.

غرار القصّة التخييلة التي يبدو فيها السارد وكأنه يروي في أحداثا في الزّمن الماضي، لكن في الحقيقة هي أحداث من إنتاج لحظة الوعي التجريبي، أي لحظة تداخل ذات التجربة وذات الكتابة، ونموذج عن ذلك نأخذ المقطع من قصيدة (شَمْسٌ ثَانيَّة)[1]:

وكَانَ رأْسِي مِنْ أَرْبَعَ طَبَقَاتِ يَمْشي عَلَى جَامَوسَةٍ

قَبـلَ قَرْنَيْنِ أَدْرَكْتُهُ يَتَأَوَّهُ لَمْ يَكُـــنْ إِعْصَاراً كَـــانَ

مِحْـــرَاباً وَصَهَارِيجَ يَجُرُ بِحُـــزْنِهِ خَوْفَ العِبَادَاتِ

وَكَـــانَ إِذَا تَوَرَّمَ قَالَ هَذَا مِنْ أَمْرِهِ وإِذَا تَلاَشَى قَالَ

هَذَا مِنْ عَطْفِهِ وكَانَ لاَ يَعْرِفُ مِنَ الأَلْوَانِ لأَنَّهَا

فَوْقَـــهُ فَلَم يَلْمَحْنِيَ آتِياً مِنْ كُهُوفِ الفَقْرِ لاَبِساً

تَرْنِيمَةَ العِصْيَانْ

يبدو أن الشاعر يسرد لنا أحداثا لقصة بعد انتهاء زمنها، ما يعني أن وقوعها كان سابقا لفعل السّرد زمنيا، وما يعزز ذلك أكثر اعتماده على صيغ الماضي، لكن وبالرجوع المتبصر في الأحداث من حيث السياق الذي وقعت فيه وزمن التجربة، نجد أن هذه الكتابة التخييليّة ضرب من التمويه يعتمد فيها الشاعر على صيغ الماضي، ويوظفها بطرق متعددة، (الأفعال الماضية: كان، قال/ الصيغ اللغوي التي تحيل على الزمن الماضي: قَبْلَ قَرْنَيْنِ) لأنه يخشى على كتابته أن لا تستنزف حدود تجربته الراهنة التي تحيل عليها استعماله لصيغ المضارع/ الحاضر مثل: (يَمْشي، يَتَأَوَهُ، يَجُرُّ..)، وبذلك يصبح زمن القصة معاصر لزمن السّرد، أي أن زمن أحداث القصّة هو نفسه زمن الكتابة السّرديّة.

---

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص141.

فمثل هذه الأحداث المروية هي من اختراع مخيلة الشاعر تترجم الرؤية الفكرية الفنية للشاعر، الذي يدرك أن القارئ يحسّ المعنى أكثر عندما يصاغ في قالب تجريبي، ومن هنا يستعير صورة ثورٍ بمحرابه يقلب الأرض مجبرا غير مخير، وهو حال الإنسان في الحاضر الذي أدرك وضعه (أداء العبادات)، وحاجته (الحرية) فأعلن بذلك عن (تَزْنِيمَةَ العِصْيَانْ)، وهو ما تدل عليه توظيف صيغ الماضي، أي أنه قد تم الإعلان عن العصيان.

وعليه، رمزية الثور تستحضر قيمة الحاضر في لحظة مفصلية تشهد انعراجا واضحا نحو الحرية، ذلك لأن وظيفة الثور باقية على مدى العصور فلا شيء فيها يتغير، هذا يعني أن صيغ الماضي تصدق على قول الشاعر (رَأْسِي: جزء من جسد الإنسان) الذي يحيل على فكر ورؤية الشاعر/ وكل إنسان التي تغيرت بانقضاء الزمن الماضي، فقد آن للكلام أي يفر من عذابه، يقول في قصيدة (مَوْسِمُ المُشَاهَدَة)[1]:

آنَ لِلْكَلاَمِ أَنْ يَفِرَّ مِنْ عَذَابِهِ

آنَ لِلْكَلاَمِ أَنْ يَسْتَقِرَّ فِي مَكَانِهِ

آنَ لِلْكَلاَمِ أَنْ يَتَدَحْرَجَ حَافِياً حَتَّى يُلاَمِسَ القَرَارْ

آنَ لِلْكَلاَمِ أَنْ يُخَالِطَ النَّهَارْ

**2/ السرد السابق للحدث:** "وهو الحكاية التكهنية، بصيغة المستقبل عموما، ولكن لا شيء يمنع من إنجازها بصيغة الحاضر"[2]، بمعنى أنه سرد استطلاعي/ استشرافي، يرد بصيغة المستقبل والحاضر، وقد تناولنا نماذج عن هذا النمط في مبحث الترتيب، وبالرجوع إلى المقطع السابق من قصيدة (مَوْسِمُ المُشَاهَدَة) يتجلى لنا هذا النمط السردي التكهني لما

---

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص454.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص231.

سيكون عليه الكلام في المستقبل، فصيغة اللغوية (آن) التي تدل على آنية وقوع الفعل في الحاضر، ولكنها آنية قريبة من الزّمن المستقبل لأن الكلام لا يزال أسير (العذاب وغريب عن مكانه لا يلامس القرار ولا يخالط النهار) فكل هذه الأحداث رافقت الكتابة السّرديّة، مما يعني أن تحقق نقيض تلك الأحداث (فرارا الكلام من خوفه، واستقراره في مكانه، وتدحرجه حافيا ليلامس القرار، ومخالطته للنهار) يكون في المستقبل.

ومن هنا يمكن اعتبار (آن) التي تحيل على الزمن الحينيّ، صيغة لغوية أيضا لاستشراف المستقبل، ولتحقيق الأحداث المتكهنة الممكنة في الزمن اللاحق، وهكذا تتمكن اللغة من الصهر الصريح للزمن في ثناياها، ولا تتوقف الذات عند نقطة تكهناتها بل تقرر المرور من زمنها الذي تعيشه إلى زمنها الذي ترغب فيه، يقول بنّيس في قصيدة (مَوْسِمُ الوَاقِعَة)[1]:

يَا مَيِّتَاتٍ قَبْلَ أَوَانِ الْمَوْتِ خَلِّصْنَنِي مِنْ هَذَا الآنَ وَكَيْفَ

أَمُرُّ مِنْ زَمَنِي إِلَى زَمَنِي

بَدَائِعُ الأَعْشَابِ مَرَاتِبُ الطُّيُوبِ خَشْيَةُ القِبَابِ

استِرَاحَةُ اللَّحْدِ مَسَاقِطُ الحَرَارَةِ مَسْكَنُ الإِيقَاعِ

هَنْدَسَةُ النُّورِ انِعقَادُ الإِقَامَةِ أَهْلاً

بِبَلاَغَةِ البَرَاءةِ أَهْلاً

يَالَلَنْ يَالَلاَلِّي يَالَلاَلِّي يَالَلَنْ

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص478.

فِي طَائفَةِ الدَّمِ أَهْلاً

نَتَوَحَّدُ لاَ شَيْء سِوَى الدَّمِ لاَ شَيْء

مَنْ كَانَ

مَيْتاً فَهْوَ الآنَ

حَيّ

هذا يعني أن الموت بما هو ثيمة رمزية، لأنه الوسيلة التي تمكن الذات من (فعل المرور، وتحقق للكلام ملامسة القرار ومخالطة النهار، فيصبح الميتُ حيّ)، لذا فهو حدث تجريدي محدد لمفهومه الخاص في السياق الأدبي وهو تحرر دروب الوعي، فبالموت يقتلع الإنسان حريته وينحت كيانه.

**3/ السرد المتواقت:** "وهو الحكاية بصيغة الحاضر المزامن للعمل"[1]، أي السرد الآني المصاحب للحدث في الحكاية، وهذا النمط يتداخل مع الأنماط السابقة: اللاحق والسابق، وبالالتفات إلى المقطع السابق من قصيدة (مَوْسِمُ الوَاقِعَة) نلاحظ أن أحداث الحكاية تدور وتتزامن مع عملية السّرد، فنجد السارد في البداية يستفهم بصيغة الحاضر عن الطريقة التي يمر بها من زمنه إلى زمنه (كَيْفَ أَمُرُّ مِنْ زَمَنِي إِلَى زَمَنِي)، ثم يسرد أحداث قصّة مروره عبر بوتقة الموت الرمزي من زمنه المرفوض إلى زمنه المرغوب، الذي يصبح فيه (مَنْ كَانَ مَيْتاً فَهْوَ الآنَ حَيّ)، وهو ما تؤكده أكثر لفظة الراهن (الآن). فليست الحرية إذن انكفاء على الذات، بل هي فعل انتقال ومرور/ برفض الكائن والبحث

[1] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص231.

عن الممكن المرغوب الذي لا يتحقق بسهولة معطاة، يقول بنّيس في ديوان (مسكن لدكنة الصباح)[1]:

أَنْتَ البَادِئُ بِالْحُلْمِ إِذَنْ

لَنْ يَنْهَمِرَ التَّنْزِيلُ عَلَى كَفَّيْكَ وَدِيعَا

أَنْتَ المَجْنُونُ بِهَذَا الأَزْرَقِ حَتَّى جَنَّاتِ عَدَنْ

لَنْ يَكْتَمِلَ التكْوين سَرِيعَا

**4/ السرد المُقْحَمْ:** وهو "المدرج بين لحظات العمل"[2]، أي تتداخل فيه الحكاية بالسرد لذا فهو النمط الأكثر تعقيد وهذا "ما يحدث خصوصا في الرواية الترسلية متعددةِ المتراسلين"[3].

## II. المستويات السردية:

يفرق "جيرار جينيت" بين مستويين في سّرد الحكاية، وهما: السّرد الابتدائي؛ أي السّرد من الدرجة الأولى الذي يقع عندما يكتب المؤلف الحكاية، ففعل الكتابة يمثل سرداً ابتدائيا للحكاية، والمستوى الثاني من مستويات السّرد هو السّرد الثانوي أو السّرد من الدرجة الثانية، والذي يتجلى عندما يأخذ السّارد أو أحد الشخصيات الكلمة داخل الحكاية، لينطلق في سرد حكاية أخرى[4].

وبرجوعنا إلى مدونة الشعر البنّيسية يمكن التمييز بين مستويين من السّرد القصصي، وهما: السّرد من الدرجة الأولى والسّرد من الدرجة الثانية، حيث أن بروز قصّة

---

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص514.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص231.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المرجع نفسه، ص239 وما بعدها.

في القصّة الأولى ينتج عنه توقف للحكاية الابتدائية لتخلي مكانها لفائدة الحكاية المستجدة، لكن المفارقة التي تظهر هنا هي رواية (القصّة الأساسية) ضمن العديد من القصص الثانوية الواقعية منها والمتخيلة.

وتتمثل الحكاية الأساسية التي مدار الكتابة الشعرية في (حكاية الحاضر) المرتهنة بوعي الفرد لكيانه المتشكل عبر التفكير، والإرادة في الحرية التي تمنحه التميز في الإبداع، والذي يتجلى في مسلكه/سيرته ومنجزاته، يقول بنّيس في قصيدة (طَرِيقٌ أَتْبَعُهَا)[1]:

وَأَنْتَ أَخِي. أَيُّهَا التَّائِهُ نَبِّئْنِي. مَا الْوَاقِعْ؟ مَا الْوَهْمُ؟ إِلـــى

شَاعِرٍ أَصْغَيْتُ. خَطَرَ الضَّبَابُ. عَلَيَّ. مَشَاعِرِي. طَوَّقْتُهَا

بِكَ. أَيُّهَا المُتَبَدِّل. يَوْماً كَامِلاً. لأيّ حَرَكَــة. عَابِرَة. لَــمْ

أَعُدْ مَهْمُوماً. بالحَقِــيقَةِ. الّتي عَذَّبَتْنِــي. وَأَنَا مَنْبَــهِرٌ.

[...]

لَـدَيَّ الآنَ مَسَـالِكٌ. هِـيَ الشّـعْرُ. الغَمَـامُ. الحُرّيَــةُ.

الصّدَاقَةُ. الحُبّ. الصّـحْرَاء. الْقَلَــقُ. مَا الّذِي تَبَــقَّى

لِلتَّائِهِ.

هكذا تشكلت حكاية الطريق/المسلك في الديوان المكتنفة في مجموع الحكايات المتعددة بتعدد الزّمان والمكان، الدينية منها والتراثية، وهي على كثرتها وتشابكها في بعض الأحيان يستحيل تحديد مجموعها، وقد تناولنا بعض منها بالتحليل في مباحث الفصول التطبيقية.

---

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص507.

وهذا ما يمكننا من تصنيف هذه القصص ضمن السّرد من الدرجة الأولى، أما السّرد من الدرجة الثانية فيحدث عندما يدخل السارد بالقصّة الثانية ضمن القّصة الأولى، ويبدو السارد/الراوي في هذا السياق شخصية من شخصيات القصّة الأولى والثانية معا، وذلك لأنّ من طبيعته السفر والترحال للبحث في طبيعة الوقت الراهن المفعم بالغموض والإبهام عبر التيه في الزمن الماضي لتشكيل وعي تاريخي موظف لإدراك المعنى الماهوي للإنسان في الحاضر.

وهذا يخولنا تصنيف (حكاية الحاضر) ضمن السّرد من الدرجة الأولى لا الدرجة الثانية لأنها غاية الكتابة الشعرية، وهي مطلب الكتابة الخفيّ الذي لا يتحقق إلاّ في الكتابة، فكان بإمكان الشاعر أن يأتي أولا بحكاية الحاضر المتناثرة في ثنايا مدونته الشعرية باعتبارها الحكاية الأصل، ثم يردفها بالحكايات الثانوية الأخرى المستوحاة من الزمن الماضي باعتبارها أمثلة يستند عليها في تكوين حكايته لكنه أراد خلق نوع من التشابك العنكبوتي بين الحكاية الأصل والحكايات الثانوية، وهو السر الذي يميز شعريّة السّرد في الكتابة الشعريّة، يقول الشاعر في قصيدة (كِتَابَة)[1]:

سَمِّهَا قطْرَةً أُولَى

تَتَخثَّرُ في لحَظَاتِ ارْتِيابْ

سَمِّهَا هِبَةً

نَبَذَتْ بِرْدَ معْبَرِهَا

وَاكْتَفَتْ بانْحِفَارِ الغِيَابْ

قُلْ لَهَا

---

[1] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص155.

أنْ تَكُونَ لَهُمْ خَيْمَةً

قُلْ لهُمْ إنّهَا نَفَسٌ لإِتّقَادِ السَّحَابْ

فالكتابة هي التي تجعل من السّرد شعراً وهي تحيي الموجود وتجعل من القديم جديدا، وهكذا يستلذ الكاتب والقارئ بلذة الخلق التي بذلها جامع الحكايات الثانوية في إطار علاقته الحميمة بالحكاية الأصل (وهي حرية التجريب في الحاضر).

## III. الشخص: العلاقة بين السارد والحكاية:

يقصد بالسارد (Narrateur) "الشخص الذي يقوم بالسرد، والذي يكون شاخصاً في السرد، وهناك على الأقل سارد واحد لكل سرد ماثل في مستوى الحكي نفسه، مع المسرود له الذي يتلقى كلامه، وفي سرد ما قد يكون هناك عدة ساردين يتحدثون لعدة مسرودين لهم أو لمسرود واحد بذاته"[1]، ويميز "جينيت" بين نمطين من الحكايات، هما: "نمط ذو سارد غائب عن القصة التي يرويها [...] وآخر ذو سارد حاضر بصفته شخصيَّة في القصة التي يرويها [...] أسمِّي النمط الأول – لأسباب بديهية- غيري القصة والنمط الثاني مثلي القصة"[2]؛ أي السارد الغريب عن الحكاية والسارد المتضمن في الحكاية، فكيف تجسدت هذه الأنماط في الحكاية الشعرية؟

**1- غيري القصة:** وهو "نمط ذو سارد غائب من القصة التي يرويها"[3]، حيث يستخدم فيه السارد غالبا الضمير الغائب، كما قد يتحدث فيه السارد عن الآخرين، مثل ما يقوله بنّيس في ديوان (صَحْرَاءُ عَلَى حَافَّةِ الضَّوْء)[4]:

يدوّنُ شاعرٌ أنْسامَ عَاشقةٍ يُدوّنُ ريقَها

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ص158.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص255.

[3] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[4] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج2، ص ص 466، 468.

وبَريقَ أَوْجَاعٍ

تَدَلّى

مِنْ

مَساقِطِ نَفْحةٍ مَا زِلْتُ

أَلْمَسهَا

يُلاطِفُ شَاعِرٌ أَشْبَاحَهُ

صُورٌ لَأَحْجَارٍ

تكادُ

تُضِيءُ

فِي

صَمْتِي

[...]

يُوَدّعُ شَاعِرٌ قَوماً

رَمَوْا أَجْفَانَهُ

وطُيُورَهُ

بِشَراسَةِ البُطْلانْ

يُتَابعُ شَاعِرٌ إمْلاءَ وَجْهٍ فِي دوَاخِلِهِ

هَباءٌ

مَا تبَقّى

وجْهُكَ

الفَجْريُّ

يَبْردُ ثُمَّ يَبْرُدُ

هَاجِماً يَنْمُو عَلى دَفْقِ

الصّفَاءْ

يسرد لنا الشاعر محمّد بنّيس حياة (شاعرٍ) تميزت بالغربة والضياع، وقد وردت جمعاً بشخصية (الشاعر) المتكررة في كل المقاطع، هذا يعني أن هذه الحكاية أحادية الشخصية، كما يظهر لنا جليا نوعا من التمويه بوجود شخصية ثانوية، وهي شخصية السارد في قوله: (مَساقِطِ نَفْحةٍ مَا زِلْتُ أَلْمَسهَا: أنا/ صَمْتِي: أنا) التي تعود على السارد/الشاعر، ولكن في الحقيقة من هو الشاعر الذي يسرد لنا عنه بنّيس؟ هل هو الشاعر بنّيس؟

إنه شاعر لا اسم له معرّف بتنوين الضم (شَاعرٌ) الذي يعود على السارد المتواري خلف هذه الشخصية، وما يعزز ذلك أيضا قصد السارد/ بنّيس من اختياره لاسم الشخصية (شاعرٌ) المتطابق مع اسمه الفني الشاعر محمد بنّيس، رغم ما يبديه السارد من تلاعب

على مستوى الشخصية الثانوية التي يعلن فيها عن شخصه على أنه مشارك لهذا الشاعر في ضياعه وإحساسه بالغربة، إلاّ أنه يمكن اعتبار هذا التمويه إشارة من الشاعر لتجربة الذات في السفر المستمر داخل الأنساق الزمنية المختلفة، والخيالية للبحث عن مستقرّ لها في لا استقرار، متمردة على ما هو موجود/الكتابة:

يدوّنُ شاعرٌ أنْسامَ عَاشقةٍ يُدوّنُ ريقَها

وبَريقَ أَوْجَاعٍ

تَدَلّى

مِنْ

مَساقِطِ نَفْحةٍ [...]

أي التمرد بالكتابة على الكتابة، ليشكل نص متشتتا بين شخصيات تبدو مختلفة ولكنها تشترك في الشخص ذاته، فيظهر لنا في هذا المقطع أن السارد وهو الشاعر "محمد بنّيس" الذي يسرد لنا حدث التدوين الذي قام بها شاعرٌ معلوم، ثم ينتقل بنا إلى اظهار شخصية ثانوية يتعمد من خلالها الإعلان عن نفسه (ما زلت: أنا)، يقول:

[...] مَا زِلْتُ

أَلْمَسهَا

فهو السارد والشخصية الرئيسة والشخصية الثانوية في عالم الكتابة الافتراضي الذي يختبر فيه المسافر قدرته على الفعل في الحاضر، لذا "فإن دور الشعر في شعريته ذاتها، في كونه خرقا مستمرا للمعطى السائد، وإذا كان لابد من الكلام عن انحياز ما أو التزام،

في هذا الصدد، فإنه الانحياز إلى الحرية الكاملة في إبداع هذا الخرق، هنا تكمن اختلافية الشاعر، أي فرادته، وهنا تكمن فاعليته وفاعلية الشعر"[1].

**2- مثلي القصة:** وفي هذه الحالة يتم إجراء سرد الأحداث بضمير المتكلم على اعتبار أن السارد "حاضرا بصفته شخصيَّة في القصة التي يرويها"[2]، مثال: قصيدة (أيَّامُ القَبْرِ وَالجَحِيم)[3] التي يقول فيها الشاعر:

يُطـلُّ عليَّ صوْتٌ مِنْ صَفَاء الوَقْـتِ يَرْفَعُ رأْسِـيَ المَنْخُورَ

مِنْ قُـدَّامِهِ أَبَـداً يُهَيِّئُـنى لهَيْـنَمَةٍ وَهَـذَا الرأْسُ يَسْـكُنُ

سِدْرَةَ الأوهَامْ

يَطُوفُ الصَّـوتُ بِي حتَّـى أَكَادُ تَنْـفُذُ مِنْ شُـقُوقِ

الرَّأْس رَائِـحَةُ الأَنِينِ تَسِـيلُ فِي الأَعْضَـاء يجْرِفُنِي

دُوارٌ مُحـرِقٌ ليْتَ الحنِينَ مُقَامُ دَالِيَـةٍ هيَ الأَرْحَـامْ

يَسُوقُ الصَّوْتُ وَجْهاً عَابِراً بِظُنُونِه

هَيَّ ارْفَعُوا عَنّى وَدَاعتَـكم لِتُبْصِرَ رَأْسِيَ الحَـجَرِيَّ مُلْقًى

بَيْن أَحْرَاجْ الأَفَاعِي وَالعَـقَارِبِ وَالجَـرَادِ مَغَارةُ الدّيـدَانِ

---

[1] أحمد زكي كنون: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر، ص63.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية، ص255.

[3] محمّد بنّيس: الأعمال الشعريّة، ج1، ص101 وما بعدها.

في أُذُنَيَّ تَنْشَأُ كُلَّـــما أَيْقَنْـــتُ أَنَّ اللّـــحْدَ أَقوَى مِـــنْ

شُعَاعٍ سَارعَتْ مُدُنٌ بِضَجَّتِهَا وأَخْرَسَنِي الرَّمادْ

[...]

بُروقٌ تَسْتَعيدُ مَدَارَهَا الأَصْلِيَّ أُفْسِحُ لِلرِّيَاحِ عُبُورَهَا أَفْتضُّ

فِي قَبرِي هَجِيجَ الوهْمِ أَنشُرُهُ علَى كَتِفِ السّحَابْ

[...]

يَأْتِي زَبَانِيٌّ ويَتْبَـــعُهُ ثَمَـــانيَّةٌ نُســـوُرٌ حُمْرُ ظَـــافِرَةٌ

أَمَامَ مُعلَّقاتِ الأَمَـــرِ رَاضِيَّةٌ تُكسِّـــرُ صَدرِي القَصبِيَّ

عَابِدةٌ تُثَبِّـــتُنِي مِنَ الصَّدْغَيْنِ رَاكِعةٌ هَوَاجرُ مِنْ سُـطورِ

اللَّوْحِ خَاشِعةٌ فَتَرْجُمـتِي ثَلاَثاً تَنْزِفُ الأَشـــجَارُ أَعْرِفُهـــا

أَنَا وَحْدِي

جُنُودٌ يُحْرِقُونَ لَوامِـــعَ الآيَاتِ يَقْتَسِـمُونَ جسْمِي بِالنّبـــالِ

وَأَنْتِ أَيَّتُهَا الحيَاةُ تَدَفَّقِي قَمَراً عَلى أَرْضِي

يقُومُ الآنَ بعضُهمُ بِسَحْقِ يَـــدَيَّ وَالرِّجْلَيْنِ يَصْـــلبُني وَحقّ

أَنْ تُلامِسَ نظْرَتِي دَرَجَاتِ ضـــوْء سَاقِطٍ في الحَلـــقِ أَوَّلُهُمْ

يَنادِينِي يُذكِّرُنِي أُجِيبُ بِصرْخَةِ الدَّارِيْنِ

أَنْتِ تَهيّئي

وَتَقَصَّدِي نُسْغَ العذَابْ

والملاحظ أن هذه المقاطع الشعرية تكرس مبدأ الذاتية بنقل عالم التجسيد إلى عالم التجريد، لتصبح الكتابة بالنسبة لـ(بّنيس) وسيلة لإثبات الذات رغم صمته وراء الضمير (أنا) النصيّ الذي يستدعي تجربة إنسانية مجسدة، أضفى عليها مسحة خيالية بقدر الغرض الفني والفكري المطلوب، وهي تجربة (عذاب القبر)، فينقلنا عبر ذلك إلى داخل فضاء القبر، مصورا لأحداث سّرديّة ضمن حدود إدراكه الذاتي، لأنها تنهض كبديل من شيء مرفوض؟

فمن خلال التمعن في فضاء القبر وجميع أجزائه وأحداثه التي تقع فيه، نجد أنه يشكل نموذجا ملائما لدراسة مظاهر الوحشة التي تعيشها الذات الساردة، مقدما وفق ذلك الشاعر القبر كمكان مناسب لتحقيق رؤيته الأنطولوجية:

فالقبر هو المكان الذي تنتهي إليه حياة الإنسان، فكما ورد في المعجم الوسيط: "(القَبْرُ): المكان يدفَن فيه الميت. (ج) قُبُورٌ، وأَقْبُر"[1]، فإذا كان يبدو ضيق صعب الولوج فإنه قد يمثل صورة للرحم الذي يصبو إليه الإنسان بعيدا عن صخب الحياة، لأنه إذا ربطناه من الناحية الدلالية بـ (الضيق) دالاً على (الأسفل) الذي هو مجال الموت، فهو مجال الحياة إذا وصلناه بالرحم الفضاء الذي تتشكل فيه البذرة الأولى للحياة، لنصل إلى

[1] مجمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، ص710.

حقيقة أن الإنسان خلق ليحيا وما الموت إلاّ فاصل بين حياة الدنيا وحياة الآخرة، ولهذا ورد في الأثر النبويّ حدث (ذبح الموت) بعد يوم القيامة فعن أبي سعيدٍ الخُدري رضيَ الله عنه قال قال رسُول الله –صلى الله عليه وسلم–: "يُؤْتى بالموتِ كهيئةِ كبش أملَحَ. فيُنادِي مناد: يا أهل الجنة فيَشرئبُّون ويَنظُرون، فيقول: هل تَعرفون هذا؟ فيقولون: نعم، هذا الموت. وكلُّهم قد رآه، ثم يُنادي: يا أهلَ النار، فيَشرَئبون ويَنظرون، فيقول هل تعرفون هذا؟ فيقولون: نعم. هذا الموت، وكلُّهم قد رآه. فيُذبح. ثم يقول: يا أهلَ الجنة، خُلودٌ فلا مَوت، ويا أهلَ النار، خلودٌ فلا موت"[1].

إذن لا تعتبر (الحياة، الموت) ثنائية ضدية، فالموت سبيل إلى الخلود سواء في الجنة النعيم أو في نار الجحيم، بعد تخطي جحيم القبر مكان الخلق الثاني المتشابه والمختلف طبعا عن الرحم ملجأ الحماية الأول، فيقبر الإنسان لحظة تحقق موته ليبعث أولا في القبر ثم خارجه حين ينشق هذا القبر يوم القيامة لتستمر الحياة.

فالجحيم الذي تعيشه الذات الساردة مخالفة للتجارب التي وردت في الأثر النبويّ والتي لا تتحقق إلا بتحقق فعل الموت ودفن الميت، فعن أنسِ بنِ مالكٍ رضيَ اللهُ عنه أن رسولَ الله صلى الله عليه وسلم قال: "إنَّ العبدَ إذا وُضِع في قبرِهِ وتولَّى عنه أصحابُه – وإنَّهُ ليَسمَعُ قرعَ نِعالِهم– أتاهُ مَلَكان فيُقعدانهِ فيَقولانِ: ما كنتَ تقولُ في هذا الرجُلِ؟ لمحمدٍ صلى الله عليه وسلم. فأمّا المؤمِنُ فيقولُ أشهدُ أنّه عبدُ اللهِ ورسولُه. فيقال له: انظُرْ إلى مَقْعَدكَ مِنَ النّارِ؛ قد أبدَلَكَ اللهُ بهِ مَقعداً منَ الجنةِ، فيراهُما جميعاً". "وأمّا المنافِقُ والكافرُ فيقالُ لهُ: ما كنت تقولُ في هذا الرجُلِ؟ فيقول: لا أدري، كنتُ أقولُ ما يقولُ الناسُ. فيُقال:

---

[1] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاريّ: صحيح البخاري، كتاب التفسير، باب سورة مريم، دار ابن كثير، دمشق/ بيروت، ط1، 2002، ص ص 1178، 1179.

لا دَرَيتَ ولا تَلَيتَ. ويُضرَبُ بمطارِقَ من حديدٍ ضَربةً، فيَصيحُ صيحةً يَسمعُها مَن يَليهِ غيرَ الثقَلَينِ"[1].

هذا يعني اجتماع النعيم والجحيم في فضاء القبر، ولهذا يميز فيه بين الفتنة التي يمتحن فيها المرء والعذاب السابق المكمل لعذاب الآخرة، وبإسقاط هذه النقاط على النص الشعري نجد أن (الأنا) الساردة تستشرف جحيمها في القبر لا الفتنة كاختبار، حيث كانت لها حرية الاختيار، فما سر ذلك؟

إن من مظاهر رفض الشاعر لما هو سائد لغاية خلق عالم بديل هو اقتصارها على العذاب كإدراك ذاتي استعاري بإسقاطها للفتنة من فضاء القبر التي يمكن من خلالها أن يتجنب الإنسان مسالك الجحيم، وهو أمر مقصود لأنّ ذات تمتطي سفر الابتكار حيث تتحول حياتها إلى أثر استثنائي لوجودها الخاص ضمن غياهب العذاب، "إنه أثر لوجود يبدع نفسه ويبتكرها لأن (حريتها تلزمها بذلك)"، [2]، ولهذا تجيب (الأنا) بصرخة الدارينِ:

أَنْتِ تَهيّئي

وَتَقَصَّدِي نُسْغَ العذَابْ

فالضمير المؤنث المخاطب (أنتِ) يحيل في هذا السياق على الذات الفنية، فغاية (الأنا) (أنتِ) ولهذا تستلذ العذاب على فعل الفتنة الثاوي في النص النبوّي الذي من شأنه ارضاء الله بفعل ما يريده في الحياة الدنيا لنيل السعادة في حياة الآخرة، وعلى هذا يمكن أن نفرق بين الذات الفنية والذات الإنسانية التي تسعى على عمل الخير للإحساس برضى الله لنيل المكان في الجنة، وإذا عملت عكس ذلك فيكون مصيرها النار.

---

[1] أبو عبد الله محمد بن إسماعيل البخاريّ: صحيح البخاري، كتاب الجنائز، باب (ما جاءَ في عذابِ القبرِ)، ص332.

[2] عبد الصمد الكباص: الجسد والكينونة، ص25.

ولهذا فالموت هو نقطة نهاية لثنائية (الخير والشر) الذي تحمله دلالة لفظة (أملح) في الحديث النبويّ أي "أبلق بسواد وبياض"[1]، وتؤول رجاء بن سلامة هذا الوصف بقولها: "ولعل السواد والبياض يرمزان إلى التناقض بين الشر والخير وإلى امتزاجهما في الحياة الدنيا ولعل ذبح الكبش الأبيض والأسود بعد يوم القيامة رمز إلى حل هذا التناقض وإلى ما لا نهاية"[2].

أما الذات الفن/الإبداع/الكتابة فليست وسيلة لتحقيق غاية تفارقها بل هي الغاية ذاتها، وعلى هذا الأساس يمكن أن نؤول من الناحية الفنية إحالة الضمير (أنتِ) على الكتابة كقبر فهي عذاب؛ عذاب للمبدع الذي يكوّن القبر، وعذاب للقارئ الذي يأتي على شقه.

هكذا تتسم السّرديّة في النص الشعري بإنتاج دلالات متنوعة، حيث يخضع السّرد لمقتضيات البعد الخطي للنصّ الشعريّ، وهو ما يفرض علينا قلب المعادلة التحليلية التأويلية، فبدل الحديث عن إنتاج الدلالة الأدبّية من خلال الاقتصار على السلسلة المتناثرة من خطاب النثر بأسلوب السّرد في ثنايا النص الشعريّ، ينبغي الحديث عن خطاب الشعر وخطاب النثر باعتبارهما كلاّ دالاّ ساهم في بلورة خطاب الذات بالانتقال من تركيب دلالي أوليّ إلى تراكيب لانهائية مشكلة بذلك دلالة واسعة النطاق، مثل ما تمثل لنا سابقا في النصّ الشعريّ البنّيسي بالانتقال في القصص القرآني من حالة تسودها الحقيقة إلى حالة يسودها الخيال، وقد أفضى ذلك إلى أن يكون الخطاب الشعريّ مرادفا للخطاب القرآني حينا، أو معارضا له في خصائص معلومة أحيانا أخري، وذلك طبعا وفق الرؤية التي يحملها النّسق الكلي للخطاب الشعري وهي الحرية في الحاضر بوصفها إمكانية تمكن الإنسان من إبداع كيانه وكونه.

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج3، ص521.

[2] رجاء بي سلامة: الموت وطقوسه من خلال صحيحي البخاري ومسلم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2009، ص145.

# خاتـــــمة

وفي ختام هذه الدراسة التي تعنى بالبحث في شعرية السرد في المدونة البنيسية، نقف عند أهم النتائج في ما يأتي:

لقد أفضى البحث في الفصل الأول إلى نتيجة أساسية مفادها أن البحث في شعرية الأدب لا يؤتي أكله ما لم يتم إدراجه في سياق القضية الأجناسية التي تمكننا من التعرف على مختلف أنساق الكتابة والتأليف اللفظي، وهنا تظهر القيمة العلمية للدراسة الأجناسية ولأهمية تصنيف مكونات الظاهرة الأدبية.

كما يتضح لنا أن التصنيفات الأجناسية خاضعة لما يطرأ على الممارسة الشعرية من تحولات في طرائق أداء الكلام، ومن ثم فإن مقاييس التصنيف دائمة التغير بما يكون أوفى والطبيعة الشعرية التي تتميز بها الأنواع الأدبية الجديدة المنتمية إلى ميدان الإبداع، ومنها "قصيدة النثر" التي ظهرت نتيجة لحركية الأدب، والتي تظهر إمكانية التأليف بين مكونات متباعدة (الشعر، النثر) في حكم بلاغة الفصل بين الأجناس الأدبية.

لذا فهي اختراق جنسي، ولكي يتحقق هذا الاختراق، كان لابد من الاستناد على قانون يتم تجاوزه، وهو ما يؤكد أن عملية الإبداع هي التي تتحكم في صيرورة الأجناس، كما يثبت أيضا، أن الأجناس هي حاضنة الخلق الأدبي والقاعدة التي تنصرف منها الكتابة.

وكذلك انتهى البحث في الفصل الثاني إلى أن الشعرية بقطبيها النظري والإجرائي، مفتوحة على اللانهائي وفق ما تقتضيه حركية الممارسة الإبداعية التي جسدت مظاهر مختلفة من التلاقح المثمر بين الشعر والسرد. وبما أن الشعرية هي السمات التي يتميز بها العمل الأدبي، فإن هذه السمات هي مرام الصيرورة الإبداعية التي تتجدد عبرها أساليب الكتابة الشعرية.

كما أن البحث في شعرية السرد في النصوص الشعرية يختلف عنه في النصوص النثرية، أما الأول فيعني التركيز المباشر على مجموع الخصائص والسمات الشعرية التي أضافها السرد في القصيدة مما جعلها تطبع بالأدبية، في حين نجد شعرية السرد المتحققة ضمن الكتابة السردية متفردة بتميز هذا الأثر الأدبي، وذلك بتقمص الثوب الشعري الذي يعمل على الارتقاء به إلى مطاف الأدبية.

ومن ثمار البحث في الجانب التطبيقي من هذه الدراسة التي أفادنا فيها التوجيه النظري لـ"جيرار جينيت"، والذي بدوره عدد المقومات التي يتحدد عبرها خطاب الحكاية، والتي أتاحت لنا تصور عن التعامل بين الشعري والسردي في نطاق القصيدة، فنجد وفق ذلك النتائج الآتية:

إن حضور القصة في الشعر البنيسي يتجاوز تحقيق الحاجات الفنية مثل ما نجده في المدونة الشعرية القديمة، وإنما تستجيب لنزوع عميق في حركة الشعر الجديد إلى توثيق صلة الشعر بالواقع، لتكون بذلك الحكاية أداة لانفتاح الممارسة الشعرية على العالم. والمتمعن في المدونة البنيسة يجد أنها نمط استثنائي في كتابة الشعرية عمادها لغة الحكاية التي تعكس أصوات العصر وأصداءه.

وعليه، لا تبدو الحكاية في النص البنيسي مجرد زخرفة لغوية، وإنما تعد عنصرا فنيا فعالا في تشكيل الوظيفة الشعرية إلى جانب الشعر، فما هو متعارف عليه أن الشعر ليس

بالقول الناجز، بل معناه مضمر على غرار الحكاية، لكن في المدونة نجدها تحمل معنى مؤجلا واحتماليا، وهو ما يجعلها خطابا معتمدا في وجوده على العمل الشعري.

والملاحظ أيضا، أن السرد في النصوص البنيسية يخضع لمقتضيات البعد الخطي للنص الشعري، وهو ما يفرض قلب المعادلة التأويلية، فبدل الحديث عن إنتاج الدلالة الأدبية من خلال الاعتماد على الشذرات المتناثرة من خطاب النثر بأسلوب السرد في ثنايا النص الشعري، ينبغي الحديث عن خطاب الشعر وخطاب النثر باعتبارهما كلا دالا أسهم في بلورة خطاب الذات، وذلك بالانتقال من تركيب دلالي أولي إلى تراكيب لا نهائية.

هذا يعني أن شعرية السرد في المدونة الشعرية البنيسية تظهر في التعامل بين خطاب الشعر وإجراء السرد، بحث يستفيد الشعر من السرد وإجراءاته، معنى هذا أن البحث في "شعرية السرد: إنما هو بحث في تفاعل الشعر مع السرد في النص الشعري، ونعني بـ"شعرية السرد" في القصيدة أيضا، ملاحظة ما يطرأ على مكونات السرد من تحويل تقتضيه عملية الانصهار في البنية الجديدة التي تتضمن الوظيفة الشعرية المهيمنة في الشعر.

وإن هذا التحويل يترجم عملية الخرق التي تميز الأسلوب الشعري في استعمال الكلام، وبما أن الحكاية في هذا المقام مادة للشعر، فهي إذن قابلة للخرق لتكييف حضورها بما يتلاءم وخصائص البنية الشعرية التي تجعل الاتجاه السردي ينحو ناحية الشعرية دون غيرها.

إن القصيدة السردية في شعر "محمد بنيس" ترسم عوالم غريبة بألوان من الصياغات السردية الملغزة التي تشير إلى تصور واحد، يخص تصور الذات لأناها فاعلة في هذا الوجود متجاوزة لحالة الانفعال، وذلك طبعا بفعل التجريب الذي لمسناه في ثنايا نصوصه،

والذي ينم عن قدرة الشاعر على ابتكار شعرية الخاصة به، وهذا يعني إذن، أن "الشعرية" شعريات تختلف بتميز أساليب الكتابة من أديب إلى آخر عبر العصور.

كما يقوم الخطاب الشعري البنيسي على إحداث حوارية بين الاغتراب وتحديه، قصد إدراك المعنى الحقيقي للذات، الحاضر، الحضارة، الكتابة، ومبشرا بوعي جديد للعالم يخلص الذات من الضيق القيود والظلام الحدود، ولهذا تعد القصيدة البنيسية ناجمة عن تجربة شعرية ذات خصوصية متميزة مفادها أن الشعر فن يعتمد على مختلف أنماط الخطاب من سرد ووصف وحجاج ...، بعد أن يحولها عن بعدها الأصلي الثابت والمحدد إلى بعد تخييلي لا يدرك مغالقه إلا متلق راق.

وليس مقصد المتلقي الوصول إلى دلالة نهائية، إنما توليد دلالة من دلالات لانهائية، لأن قراءة الأثر الأدبي لا تحتمل معنى الحسم أبدا، بل تحتمل تعدد القراءات على الدوام، فتترتب على ذلك نشوة لدى القارئ هي أشبه ما تكون باستشعار اللذة بالمفهوم البارتي حينما ينتبه إلى مواطن التفرد فيه، ومواضع التمرد على ما سنته المدونة الأدبية السابقة.

# ملحق رقم 01 (أبرز أعمال الشاعر)

**1- الشعر:**

- 2002، الأعمال الشعرية (الدواوين العشرة الأولى، مجلدان).
- 2016، الأعمال النثرية (خمسة مجلدات): 1- في الكتابة والحداثة

2- الشعر في زمن اللاشعر

3- تقاسم الأيام.

4- لغة المقاومات.

5- سيادة الهامش.

**2- الدراسات:**

- 1979، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب (دراسة)، 1985، ط2، 2014 ط3.
- 1985، حداثة السؤال (دراسات)، 1988 ط2.
- 1991- 1989، الشعر العربي الحديث (بنياته وإبدالاتها) أربعة أجزاء، 2001 ط2، 2014 ط3.
- 1994، كتابة المحو.
- 2004، الحداثة المعطوبة (مذكرات ثقافية).
- 2007، الحق في الشعر (مقالات).

### 3- الترجمات:

- 1980، الاسم العربي الجريح، عبد الكبير الخطيبي، (دراسة)، دار العودة، بيروت، 2000.
- 1997، الغرفة الفارغة، جاك آنصي، (ديوان شعري)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- 1998، هسيس الهواء، برنار نويل، (أعمال شعرية)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- 1999، قبر ابن عربي، يليه آياء، (ديوانان شعريان لعبد الوهاب المؤدب)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- 2002، أوهام الإسلام السياسي، عبد الوهاب المؤدب، دراسة (ترجمة بالاشتراك مع المؤلف)، دار النهار، بيروت، دار توبقال، الدار البيضاء.
- 2010، القدسي، جورج باطي، (ديوان شعري)، طبعة مزدوجة اللغة الفرنسية والعربية، كاداستر 8 زيرو للنشر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.
- 2017، الموجز في الإهانة، برنار نويل، كتبات سياسية، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء.

## 4- جوائز وتقدير:

- حصل على جائزة المغرب للكتاب سنة 1993 عن ديوانه (هبة الفراغ)، وهو الديوان نفسه الذي استحق عليه جائزة كالوبيتزاتي (إيطاليا) لأدب البحر الأبيض المتوسط سنة 2006.
- وحصل ديوانه (نهر بين جنازتين) على جائزة الأطلس الكبير في الرباط.
- كما حصل على جائزة العويس (دبي) عن مجموع أعماله الشعرية سنة 2007، وفي السنة ذاتها على جائزة فيرونيا العالمية للآدب.
- ثم جائزة المغاربية للثقافة (تونس) سنة 2010.
- وجائزة تشيبو العالمية للآداب من أكادمية بيستويا (إيطاليا) سنة 2011.
- وجائزة ماكس جاكوب للشاعر الأجنبي عن ديوانه (المكان الوثني) سنة 2014.
- منحته الدولة الفرنسية سنة 2002 بوسام فارس الفنون والآداب، ومنحه رئيس السطلة الفلسطينية محمود عباس أبو مازن بوسام الثقافة والإبداع والفنون سنة 2017.

# قائمة

# المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع، دار النهضة العربية، بيروت/ لبنان، ط6، 2006.

## أولاً: المصادر

- بنيس محمد: الأعمال الشعرية (شعر عربي معاصر)، م1، م2، دار توبقال، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2002.

## ثانياً: المراجع العربية

### 1- الكتب:

- إبراهيم السَّيّد: نظرية الرواية (دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة)، دار قباء للنشر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 1998.
- إبراهيم طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب (من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري)، (د.ن)، (د.ط)، (د.ت).
- إبراهيم عبد الله: المتخيل السردي ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- أحمد علقم صبحة: تداخل الجناس الأدبية في الرواية العربية، المؤسسة العرية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2006.
- أدونيس علي أحمد سعيد: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب)، ج3، دار الساقي، ط7، 1994.
- أدونيس علي أحمد سعيد: زمن الشعر، دار العودة، بيروت، ط2، 1978.
- أدونيس علي أحمد سعيد: سياسة الشعر (دراسات في الشعرية العربية المعاصرة)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- أدونيس علي أحمد سعيد: الشِّعريَّة العربيَّة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1989.
- أدونيس علي أحمد سعيد: الصّوفيّة والسُّوريالِيَّة، دار الساقي، ط3، 1991.

- أدونيس علي أحمد سعيد: فاتحة لنهاية القرن (بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة)، دار العودة، بيروت، ط1، 1980.
- أدونيس علي أحمد سعيد: الكتاب (أمس المكان الآن)، مخطوطة تنسب للمتنبي، حققها ونشرها أدونيس، دار الساقي، بيروت/ لبنان، ط1، 1995.
- أدونيس علي أحمد سعيد: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط3، 1979.
- أدونيس علي أحمد سعيد: موسيقى الحوت الأزرق (الهوية، الكتابة، العنف)، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.
- أدونيس علي أحمد سعيد: النّصّ القرآني وآفاق الكتابة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- ألف ليلة وليلة، الدار النموذجية للطباعة والنشر، صيدا/ بيروت، ط3، 2000.
- إلياد مرسْيا: أسطورة العَوْد الأبدي، ترجمة نهاد خياطة، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، دمشق/ سوريا، ط1، 1987.
- باختين ميخائيل: الخطاب الروائي، ترجمة محمّد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
- بارت رولان: درس السيميولوجيا، ترجمة ع. بنعبد العالي، دار توبقال، المغرب، ط3، 1993.
- بارت رولان (مشترك): طرائق تحليل السرد الأدبي (دراسات)، ترجمة مجموعة من الباحثين، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 1992.
- بارت رولان: الكتابة في درجة الصفر، ترجمة محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، ط1، 2002.
- بارت رولان: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992.
- بارت رولان: هسهسة اللغة، ترجمة منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1999.

- باشلار غاستون: جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، ط2، 1984.
- باك أحمد تيمور: الحب والجمال عند العرب، عيسى البابي الحلبي وشركاه، مصر، (د.ط)، 1971.
- البخاريّ أبو عبد الله محمد بن إسماعيل: صحيح البخاري، دار ابن كثير، دمشق/ بيروت، ط1، 2002.
- بوحوش رابح: الأسلوبيات وتحليل الخطاب، منشورات جامعة باجي مختار، عنابة/ الجزائر، (د.ط)، (د.ت).
- بزون أحمد: قصيدة النثر العربية (الإطار النظري)، دار الفكر الجديد، بيروت/ لبنان، ط1، 1996.
- برنار سوزان: قصيدة النثر (من بودلير إلى أيامنا)، ترجمة زهير مجيد مغماس، آفاق الترجمة، القاهرة، ط2، 1993.
- البستاني بطرس: أدباء العرب في الجاهليّة وصدر الإسلام، دار الجيل، بيروت/ لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- البستاني بطرس: أدباء العرب في الأندلُسِ وَعصرِ الانبِعَاثِ (حياتهم- آثارهم- نقد آثارهم)، دار نظير عبود، بيروت، (د.ط)، (د.ت).
- بنكراد سعيد: سيرورات التأويل من الهرموسيّة إلى السميائيّات، نشر الدار العربية ناشرون ومنشورات الاختلاف ودار الأمان، الرباط، ط1، 1996.
- بوزونية عبد الحميد: ظاهرة التطور الأدبي بين النظرية والتطبيق، الشرطة الوطنية للنشر والتوزيع، الجزائر، (د.ط)، 1979.
- بوشنسكي. إ. م: الفلسفة المعاصرة في أوروبا، ترجمة عزّت قرني، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.

- بومزبر الطاهر: أُصُول الشِّعريَّة العَرَبيَّة (نظرية حازم القرطاجني في تأصيل الخطاب الشعري، دراسة)، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- بومزبر الطاهر: التواصل اللساني والشعرية، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، المغرب، ط2، 1990.
- تزفيطان تودوروف (مشترك): القصّة الرّواية المؤلّف (دراسات في نظرية الأنواع الأدبية المعاصرة)، ترجمة خيري دومة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1998.
- تزفيطان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الشرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1994.
- التوحيدي أبو حيان: الامتاع والمؤانسة، تحقيق أحمد أمين وأحمد الزين، ج2، دار مكتبة الحياة للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت/ لبنان، (د.ط)، (د.ت).
- الجابري محمد عابد: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، لبنان، ط10، 2009.
- الجاحظ أبو عثمان: الحيوان، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، مكتبة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر، ط2، 1965.
- الجاحظ أبو عثمان: البيان والتّبيين، تحقيق عبد السّلام محمد هارون، ج1، مكتبة الخناجي، القاهرة، ط7، 1998.
- الجرجاني الشريف علي بن محمد: كتاب التعريفات، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1980.
- الجرجاني عبد القاهر، أسرار البلاغة، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، ط1، 1991.

- الجرجاني عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تحقيق محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط5، 2004.
- الجرجاني القاضي: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق محمد ابو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة، ط4، 1966.
- الجزار محمد فكري: لسانيات الاختلاف (الخصائص الجمالية لمستويات بناء النص في شعر الحداثة)، إتراك للطباعة والنشر، القاهرة، 2002.
- الجوة أحمد: من الدراسة الإنشائيّة إلى الدراسة الأجناسيّة، التسفير الفني صفاقس، ط1، 2007.
- الجوة أحمد: بحوث في الشّعريّات (مفاهيم واتّجاهات)، مطبعة التّسفير الفنّيّ، صفاقس/ الجمهوريّة التّونسيّة، ط1، 2004.
- جيمينيز مارك: ما الجمالية؟، ترجمة شربل داغر، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ط1، 2009.
- جينيت جيرار: مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمان أيوب، دار الشوؤن الثقافية العامة، بغداد، ط1، 1985.
- جينيت جيرار: خطاب الحكاية (بحث في المنهج)، ترجمة محمد معتصم، عبد الجليل الأزدي، عمر حلي، منشورات الاختلاف، ط3، 2003.
- جينيت جيرار، عودة إلى خطاب الحكاية، ترجمة محمد معتصم، تقديم سعيد يقطين، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2000.
- الحاج أنسي: لن، المؤسسة الجامعية مجد، بيروت، ط2، 1982.
- حسين طه: من حديث الشعر والنثر، مطبعة الصاوي، القاهرة، ط1، 1936.
- ابن حزم الأندلسي : جوامع السيرة النّبَوِيّة، ضبطه وصححه عبد الكريم سامي الجندي، دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، 2002.

- ابن حزم الأندلسي: طوق الحمامة في الأُلفَةِ والأُلاَّف، تحقيق حسن كامل الصيرفي، وقدم له إبراهيم الأبياري، مطبعة الحجازي، 1950.
- حمودة عبد العزيز: المرايا المقعرة، مطابع الوطن، الكويت، 2001.
- الخال يوسف: الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت/ لبنان، ط1، 1978.
- ابن خلدون: مقدمة ابن خلدون، تحقيق عبد الله محمد الدرويش، ج2، دار اليلخي، دمشق، ط1، 2004.
- ابن خليفة مشري: القصيدة الحديثة قي النقد العربي المعاصر، منشورات الاختلاف، ط1، 2006.
- خمري حسين: نظرية النص من بنية المعنى إلى سيميائية الدال، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2007.
- الخمليشي حورية: الشعر المنثور والتحديث الشعري، دار الأمان، الرباط، ط1، 2010.
- أبو ديب كمال: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية ش. م. م، بيروت/ لبنان، ط1، 1987.
- ريكور بول: من النص إلى الفعل (أبحاث التأويل)، ترجمة محمد برادة وحسان بورقية، عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية، القاهرة، ط1، 2001.
- الزاهي فريد: الجسد والصورة والمقدس في الإسلام، إفريقيا الشرق، الدا البيضاء/ المغرب، ط2، 2010.
- زراقط عبد المجيد: الحداثة في النقد الأدبي المعاصر، دار الحرف العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 1991.
- أبو زيد نصر حامد: مَفهوم النَصّ (دراسَة في عُلومِ القرآن)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط6، 2005.

- الزيدي توفيق: مفهوم الأدبيّة في التراث النقدي إلى نهاية القرن الرابع، سراس للنشر، تونس، (د.ط)، 1985.
- ستالوني إيف: الأجناس الأدبية، ترجمة محمد الزكراوي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت/ لبنان، ط1، 2014.
- السعدني مصطفى: المدخل اللغوي في نقد الشعر (قراءة بنيوية)، الناشر منشأة المعارف، الإسكندرية، (د.ط)، 1987.
- ابن سلامة رجاء: الموت وطقوسه من خلال صحيحي البخاري ومسلم، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، 2009.
- سليمان نبيل: فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ط2، 2000.
- الشاطبي أبو إسحاق: الموافقات، تقديم بكر بن عبد الله أو زيد، م2، دار ابن عفّان، المملكة العربية السّعوديّة، ط1، 1997.
- الشايب أحمد: أصول النقد الأدبي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، ط10، 1994.
- الشرباصي أحمد: موسوعة أخلاق القرآن، ج5، دار الرائد العربي، بيروت/ لبنان، ط1، 1981.
- عبد العزيز شرف: أدب السّيرة الذّاتيّة، الشركة المصرية العالمية للنشر– لونجمان، مصر، (د.ط)، 1992.
- شريق عبد الله: في شعرية قصيدة النثر، منشورات اتحاد كتاب المغرب، الرباط، ط1، 2003.
- شمعة خلدون: المنهج والمصطلح (مداخل إلى أدب الحداثة)، منشورات إتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، 1979.
- شورون جاك: الموت في الفكر الغربي، ترجمة كامل يوسف حيسن، عالم المعرفة، الكويت، أبريل، 1984.

- صباغ محمد: البلاغة الشعرية في كتاب البيان والتبيين للجاحظ، المكتبة العصرية، بيروت، ط1، 1998.
- الأصفر عبد الرزاق: المذاهب الأدبية لدى الغرب، اتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، 1999.
- الضوى محمد توفيق: مفهوم المكان والزمن في فلسفة الظاهر والحقيقة (دراسة في ميتافيزيقا برادلى)، الناشر منشأة المعارف بالإسكندرية، الإسكندرية، 2003.
- طاليس أرسطو: فن الشعر، ترجمة عبد الرحمان بدوي، دار الثقافة، بيروت/ لبنان، (د.ط)، (د،ت).
- الطيب عبد الله: المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، ج3، مطبعة حكومة الكويت، ط2، 1989.
- عباس إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978.
- العبد محمد: اللغة والإبداع الأدبي، دار الفكر للدراسات والنشر، القاهرة، ط1، 1989.
- عبد المولى محمد علاء الدين: وهم الحداثة (مفهومات قصيدة النثر نموذجا)، إتحاد الكتاب العرب، دمشق/ سوريا، (د.ط)، 2006.
- العسكري أبو هلال: كتاب الصناعتين (الكِتَابَة والشِّعر)، تحقيق محمد أمين الخانجي، مطبعة محمود بك، الأستانة، ط1، 1319.
- عصفور جابر: مفهوم الشعر (دراسة في التراث النقدي)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.
- عصفور جابر: الصّورة الفَنِيَّة في التراثِ النقدِي وَالبَلاغي عِندَ العَرب، المركز الثقافي العربي، بيروت/ الدار البيضاء، ط3، 1992.

- القعود عبد الرحمن محمد: الإبهام في شعر الحداثة (العوامل والمظاهر وآليات التأويل)، المجلس الوطني للثقافة والآداب، الكويت، 2002.
- العلوي ابن طباطبا محمد ابن أحمد: عيار الشعر، تحقيق محمد زغلول سلام، منشأة المعارف بالاسكندرية، القاهرة، (د.ط)، (د.ت).
- ابن عياد محمد: الكيان والبيان، مطبعة التّسفير الفّنيّ بصفاقس، ط1، 2013.
- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، دار الشروق، بيروت، ط1، 1991.
- الغدامي عبد الله: الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية (قراءة نقدية لنموذج معاصر)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، الإسكندرية، ط4، 1998.
- الفارابي أبو نصر: كتاب الحروف، تحقيق محسن مهدي، دار المشرق، بيروت، ط2، 1990.
- فراي نورثرب: تشريح النقد (محاولات أربع)، ترجمة جابر عصفور، منشورات الجامعة الأردنية، عمان/الأردن، (د.ت)، 1991.
- فضل صلاح: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1995.
- فضل صلاح: إنتاج الدلالة الأدبيَّة، مؤسسة مختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1987.
- صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992.
- فضل جهاد: قضايا الشعر الحديث، دار الشروق، ط1، 1984.
- فضل صلاح: مناهج النقد المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2002.
- ابن جعفر قدامى: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب العلمية، بيروت/ لبنان، (د. ط)، (د.ت).
- ابن قتيبة: أدب الكاتب، تحقيق محمد الدالي، مؤسسة الرسالة، ط1، بيروت.

- القرطاجنّي أبو الحسن حازم: مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجة، الدار العربية للكتاب، تونس، ط3، 2008.
- القرواني ابن رشيق: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد قرقزان، ج1، دمشق، ط2، 1994.
- البير كامو: الإنسان المتمرد، ترجمة نهاد رضا، منشورات عويدات، ط2، بيروت، 1980.
- الكباص عبد الصمد: الجسد والكينونة (مبادئ ثورة قادمة)، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب، 2013.
- كتاب جماعي، دروب السّيمياء ، إشراف: محمد بن عياد، المطبعة الرسمية للبلاد التونسية، ط1، 2008.
- ابن كثير أبو الفداء: قصص الأنبياء، تحقيق سعيد اللحّام، تقديم عبد الرحمان الجُوزو، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت/ لبنان، (د.ط)، 1988.
- الكردي عبد الرحيم: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة/ مصر، (د.ت).
- كروتشه بندتو: المجمل في فلسفة الفن، ترجمة سامي الدروبي، دار الأوابد، دمشق/ سوريا، ط2، 1964.
- كنعَان شلوميت ريمون: التخييل القصصي (الشعرية المعاصرة)، ترجمة لحسن أحمامة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1995.
- كنون أحمد زكي: المقدس الديني في الشعر العربي المعاصر (من النكبة إلى النكسة)، إفريقيا الشرق، المغرب، (د.ط)، 2006.
- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، ط2، 2014.

- كيليطو عبد الفتاح: الأدب والارتياب، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 2007.
- كيليطو عبد الفتاح: العين والإبرة، ترجمة مصطفى النحال، مراجعة محمد برادة، دار شرقيات، ط1، 1995.
- كيليطو عبد الفتاح: المقامات (السرد والأنساق الثقافية)، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء/ المغرب، ط2، 2001.
- لوجون فيليب: السّيرة الذّاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)، ترجمة عمر حلّي، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت/ لبنان، الدار البيضاء/ المغرب، 1994.
- ماركوز هربرت: الإنسان ذو البعد الواحد، ترجمة جورج طرابيشي، منشورات دار الآداب، بيروت، ط3، 1988.
- ماركوز هربرت: نظرية الوجود عند هيغل أساس الفلسفة التاريخية، ترجمة وتعليق إبراهيم فتحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1990.
- هيوسلقرمان ج: نصيات بين الهرمينوطيقا والتفكيكية، ترجمة حسن ناظم وحاكم صالح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002.
- ماكوري جون: الوجوديّة، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1982.
- مبارك زكي: النثر الفني في القرن الرابع، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، (د.ط)، 2013.
- مجاهد عبد المنعم مجاهد، جدل الجمال والاغتراب، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1986.
- عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ط3، 1982.
- مفتاح محمد: المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، 1999.

- المقالح عبد العزيز: أزمة القصيدة العربية (مشروع تساؤل)، دار الآداب، بيروت، ط1، 1985، بيروت، ط1، 1985.
- الملائكة نازك: قضايا الشعر المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، بيروت، ط1، 1962.
- المناصرة عز الدين: الأجناس الأدبية في ضوء الشعريات المقارنة، دار الراية للنشر والتوزيع، الأردن/ عمان، ط1، 2010.
- المناصرة عز الدين: إشكاليات قصيدة النثر (نص مفتوح عابر للأنواع)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002.
- موافي عبد العزيز: قصيدة النثر (من التأسيس إلى المرجعية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2004.
- موافى عثمان: في نظرية الأدب (من قضايا الشعر والنثر في النقد العربي القديم)، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ط1، 2000.
- مونرو توماس: التطور في الفنون وبعض نظريات أخرى في تاريخ الثقافة، ترجمة محمد علي أبو درة وآخرون، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ج1، (د.ت)، 1971.
- ناصف مصطفى: محاورات مع النثر العربي، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1997.
- ناظم حسن: مفاهيم الشعرية (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.
- ابن نبي مالك: الظاهرة القرآنية، ترجمة عبد الصابور شاهين، تقديم محمد عبد الله داراز ومحمود محمد شاكر، دار الفكر، دمشق/ سوريا، ط4، 2000.

- النصري فتحي: السّرديّ في الشّعر العربي الحديث (في شعريّة القصيدة السّرديّة)، الشركة التونسية للنشر وتنمية فنون الرسم لحساب مسكيلياني للنشر والتوزيع، تونس، ط1، 2006.
- النعمي حسن: بعض التأويل (مقاربات في خطابات السرد)، النادي الأدبي الرياض والمركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ بيروت، ط1، 2013.
- وغليسي يوسف: اشكالية المصطلح (في الخطاب النقدي العربي الجديد)، منشورات الاختلاف، الجزائر العاصمة/ الجزائر، ط1، 2009.
- وغليسي يوسف: الشعريات والسرديات (قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم)، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري/ قسنطينة، ط1، 2006.
- وليك رينه وآوستن وآرن: نظرية الأدب، ترجمة عادل سلامة، دار المريخ للنشر، الرياض/ المملكة العربية السعودية، (د.ت)، 1992.
- ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنوز، دار توبقال للنشر، المغرب، ط1، 1988.
- يحياوي رشيد: مقدمات في نظرية الأنواع الأدبية، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء/ المغرب، ط1، 1991.
- يوسف محمد عباس: الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، (د.ط)، 2004.
- اليوسفي محمد لطفي: البيانات، دار سراس للنشر، تونس، (د.ط)، 1995.

## 2- المعاجم:


- برنس جيرالد: المصطلح السردي (معجم مصطلحات)، ترجمة عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 2003.
- بوحاتم مولاي علي: مصطلحات النقد العربي السيمياوءي (الإشكالية والأصول والامتداد)، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005.
- ديكرو أزوالد وسشايفر جان ماري: القاموس الموسوعي الجديد العلوم اللسان، ترجمة منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، (د.ط)، (د.ت).
- راغب نبيل: موسوعة النظريات الأدبية، الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، مصر، ط1، 2003.
- الرويلي ميجان والبازعي سعد: دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء/ المغرب، ط2، 2002.
- سعيد جلال الدين: معجم المصطلحات والشواهد الفلسفية، دار الجنوب للنشر، تونس، (د.ط)، 2004.
- صليبا جميل: المعجم الفلسفي بالألفاظ العربية والفرنسية والإنجليزية واللاتينية، ج1، الشركة العالمية للكتاب، بيروت/ لبنان، (د.ط)، 1994.
- علوش سعيد: معجَم المصْطلحَات الأدبيَّة المعَاصِرَة، مطبوعات المكتبة الجامعية، بيروت/ لبنان، ط1، 1985.
- الفَيروز آباديّ: القاموس المحيط، تحقيق مكتب تحقيق التراثُ في مُؤسَّسَةِ الرسَالة، بإشراف محمَّد نعيم العرقسوسي، مؤسسة الرسالة، بيروت/ لبنان، ط8، 2005.
- الكاشاني عبد الرزاق: معجم اصطلاحات الصوفية (القسم الأول والثاني)، تحقيق عبد العال شاهين، دار المنار للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 1992.
- مجدي وهبة، المهندس كامل: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان،(د.ط) (د.ت).

- محمع اللغة العربية: المعجم الوسيط، مكتبة الشروق الدولية، مصر، ط4، 2004.
- مطلوب أحمد: في المصطلح النقدي (عربي-عربي، دراسة ومعجم)، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت/ لبنان، ط1، 2012.
- ابن منظور الإفريقي، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت، 1995.
- نوال ماري بريور غاري: المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ترجمة عبد القادر فهيم الشيباني، ط1، الجزائر، 2007.
- هيجل: معجم مصطلحات هيجل، ترجمة إمام عبد الفتاح إمام، التنوير الطباعة والنشر، بيروت/ لبنان، 2011.

## 3- المقالات:


- إبراهيم عبد الله: الرواية وإشكالية التجنيس والتمثيل والنشأة، مجلّة "علامات"، ع 38، م 10، مكناس/ المغرب، 2000.
- بن بوبكر شعبان: (المثل جنسا أدبيا)، ضمن كتاب، مشكل الجنس الأدبي في الأدب العربي القديم، منشورات كلية الآداب، منوبة، 1994.
- أحمد جندية بتول: الأنواع التراثية رؤية حضارية، ضمن كتاب، تداخل الأنواع الأدبية، مج 1، مؤتمر النقد الثاني عشر 22-24 تموز 2008، عالم الكتاب الحديث، عمان/ الأردن، ط1، 2009.
- أدونيس أحمد سعيد: في قصيدة النثر، ضمن نظرية الشعر، تحرير وتقديم محمد كامل خطيب، مجلة الشعر، القسم الأول (المقالات)، وزارة الثقافة، دمشق، 1996.
- بارة عبد الغني: الأساس اللغوي في فهم القرآن لدى علماء الأصول، المؤتمر الدولي الرابع للغة العربية، المجلس الدولي للغة العربية، بيروت/ لبنان، ص 194. نقلا عن موقع: WWW.alarabiahconference.org
- بوعمراني محمد الصالح: المسألة الأجناسية (قراءة عرفانية)، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، ع 70/ شتاء- ربيع 2007.
- زراقاط عبد المجيد: الأنواع الأدبية بين تداخل الأنواع وتميز النوع، ضمن كتاب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي الثاني عشر، م1، 22-24 تموز 2008، عالم الكتاب الحديث، عمان/الأردن، ط1، 2009.
- زرقي عبد القادر: خطاب السرد وهوية الأجناس، مجلة "الأثر"، تصدر عن كلية الآداب واللغات بجامعة قاصدي مرباح، ورقلة/ الجزائر، ع22، جوان، 2005.
- سشافير جان ماري: الهوية الأجناسية وتاريخ النصوص، ترجمة عبد السلام فزاوي، مجلة "نوافذ"، هيئة الأعمال الفكرية، الخرطوم، ع5، 1998.

- الشاروني حبيب: الاغتراب في الذات، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، ع1، م10، مايو/يونيو، 1979.
- شكير يوسف: إستراتيجيات التجنيس في الرواية العربية الحديثة (تجربة إدوارد الخراط نموذجا)، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ع 4، م34، أبريل/ يونيو 2006.
- عبد الله فتيحة: إشكالية تصنيف الأجناس الأدبية في النقد الأدبي، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، م33، سبتمبر 2004.
- أبو غنيمة هدى: تمرد النص على الشكل (شرفة الهذيان لإبراهيم نصر الله نموذجا)، ضمن كتاب، تداخل الأنواع الأدبية، مؤتمر النقد الدولي، ج2، 22-24 تموز 2008، عالم الكتاب الحديث، عمان/ الأردن، ط1، 2009 .
- مرتاض عبد الملك: في نظرية النص الأدبي، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد العرب، دمشق، ع201، 1988.
- المسّدي عبد السّلام: الازدواج والمماثلة في المصطلح النّقديّ (أنموذج الشّعرية والسّيميائيّة)، المجلّة العربيّة للثّقافة، تونس، السّنة 13، ع 24، مارس 1993.
- المناعي مبروك : في صلة الشّعر بالسّحر، مجلة "فصول"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، جمهورية مصر العربية، م10، ع 1 و2، يوليو/ أغسطس، 1991.
- موسى خليل: التناص والأجناسية في النص الشعري، مجلة "الموقف الأدبي"، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ع305، 1996.
- النوري قيس: الاغتراب إصطلاحا ومفهوماً وواقعاً، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، م10، مايو/ يونيو، 1979.
- حنفي حسن: الاغتراب الديني عند فيورباخ، مجلة "عالم الفكر"، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع1، م10، مايو/يونيو، 1979.

## 4- الأعمال الشعرية:


- ديوان قيس بن الملوّح مجنون ليلى، رواية أبي بكر الوالبي، دراسة وتعليق يسرى عبد الغني، منشورات دار الكتب العلمية، بيروت/ لبنان، ط1، 1999.
- رامبو آرتور، الآثار الشعرية، ترجمة كاظم جهاد، منشورات الجمل كولونيا- بغداد/ آفاق النشر، القاهرة، مصر، ط1، (د.ت).
- ابن عباد المعتمد: الديوان، تحقيق رضا حبيب السويسي، الدار التونسية للنشر، (د.ط)، 1975.

## ثالثاً: المراجع الأجنبية

**Barthes Roland** : Le degré zéro de l'écriture, éd., Seuil1972 .

**Bakhtine Mikhail** , Esthétique de la création verbale, Les generes du discours, Paris : Gallimard, 1984.

**Combe Dominique**, Poésie et récit, une rhétorique des genres, José Corti, 1989.

**Derrida Jacques** : 'La différence' , inThéorie d'ensemble, éd., Seuil 1980.

**Ducrot Oswald, Todorov Tzvetan**; Dictionnaire Encyclopédique de Sciences du langage, Editions du Seuil, Paris, 1972.

**Greimas Algirdas Julien**: 'La linguistique structuale et la poétique', in Du sens, éd., Seuil1970.

**Hamburger Kate**, La logique des genres littéraires, traduit de l'allemande par Pierre Cadiot(Paris : de . du Seuil,1986).

**Jakobson Roman**, question du poétique, Editions du seul, paris, 1973.

**Kristeva Julia**, La révolution du langage poétique, éd., Seuil 1974.

**Kristeva Julia**, Sémiotiké: Recherches pour une sémanalyse (extraits) Théorie de la littérature, A . J . PICARD 1981.

**Picoche Jacqueline** : Dictionnaire Etymologique du Français, Dictionnaires le Robort, Paris, 1994.

**schaffer Jean – Marie**, Qu'est-ce qu'un genre littéraire, Editions du seuil, Paris, Avril 1989.

**ملخص:**

يعنى موضوع هذا البحث (شعرية السرد في الخطاب الشعري عند محمد بنيس) بدراسة أشكال حضور الظاهرة السردية، وتقصي شعريتها المضمرة في الخطاب الشعري، والتي تتضح معالمها بالتأويل الذي يلامس المستحيل في النص.

فلا تصبح للخطابات السردية بالتعدد مرجعياتها الأجناسية، وبنزعاتها المختلفة دينية أو تراثية، فاعلية على نحو يمثل المكاشفة إلا في سياق الشعر، الذي يجعلها تأخذ شكل الحضور في خلفية تكوينه النصي، محرضة على التأمل ومراجعة القول فيها.

ولهذا، تتميز الكتابة البنيسية برسمها عوالمَ غريبة بألوان من الصياغات السردية الملغزة، والتي تشير إلى تصور واحد يخص تصور الذّات لأناها كفاعلة في هذا الوجود متجاوزة لحالة الانفعال وذلك بفعل التجريب الذي لمسناه في ثنايا نصوصه، والذي ينم عن قدرة الشاعر على ابتكار شعرية خاصة به، وهذا يعني إذن، "أن الشعرية" شعريات تختلف بتميز أساليب الكتابة من أديب لآخر عبر العصور.

**الكلمات المفتاحيّة:**

**الأجناس الأدبية _ الشعرية _شعرية السرد _ التجريب _الاغتراب.**

**Résumé:**

Le sujet de cette recherche concerne (la poétique narrative dans le discours poétique de Muhammad Bennis), il porte sur l'étude des formes de la présence du phénomène narratif et la quête de sa poétique implicite dans le discours poétique, ce qui éclaircit ses points de repère par l'interprétation qui, palpe l'impossible dans le texte.

Les discours narratifs n'acquièrent pas donc une efficacité de manière révélatrice que dans le contexte poétique, et ce malgré la diversité des genres de leurs références, de leurs différentes tendances religieuses ou patrimoniales. Cela fait d'eux une forme de présence à l'arrière-plan de leurs compositions textuelles, en nous incitant alors à sa contemplation et à sa révision.

Pour cette raison, l'écriture *''bénissienne''* se caractérise par son dessin de mondes étranges aux couleurs des formulations narratives mystérieuses (énigmatiques), et qui fait référence à une perception unique qui concerne la perception de soi pour son moi comme un acteur dans cette existence, en dépassant l'état émotionnel, et ce, par l'expérimentation que nous avons constaté dans les plis de ses textes. Cela reflète la capacité du poète pour la création d'une poétique propre à lui. Cela explique donc, que ''la *poétique''* est des poétiques qui se diffèrent par la spécificité des styles d'écriture d'un écrivain à un autre à travers les âges.

**Mots clés**: les genres littéraires, la poétique , la poétique de narration, l'expérimentation, l'aliénation .