الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research
جامعة الأمير عبد القادر للعلوم الإسلامية بقسنطينة
Emir Abdelkader University of Islamic sciences
Constantine

Faculty:	Literature and Islamic civilization faculty	الآداب والحضارة الاسلامية	كلية:
Departement:	Arabic Language	اللغة العربية	قسم:

عنوان المطبوعة

دروس الشعـريات

✓ مطبوعة بيداغوجية موجهة لطلبة السنة:	الماستر		
Academic Pedagogical Publication Addressed to:	Master 2		
✓ السداسي:	الأول		
Semester:	The frst		

✓ الميدان:	الأدب	Literature	Domain:
✓ الشعبة:	الأدب العربي	Arabic literature	Field or subfield:
✓ التخصص:	الأدب العربي الحديث والمعاصر	Modern and contemporary Arabic literature	:Specialization
إعداد الأستاذ(ة):	د. لبنى خشة	Loubna Khecha	:Submitted by

السنة الجامعية (Current Academic Year):
1445ه/1446ه – 2024م/2025م

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة:

شهدت الدراسات النقدية اتساعا منهجيا منذ الفكر الحداثي إلى الآن، واكبت امتداد مسار تجريب الابداع الأدبي على اختلاف أنواعه وتمايز مبدعيه، وقد كان ظهور اللسانيات والدراسات البنيوية مهادا وأرضا خصبة لتنمو داخلها وبمحاذاتها مناهج أخرى كالأسلوبية والسيميائية والشعرية.

ويتصل البحث في الشعرية (**poetic**) عموما بإبراز هدف أساسي يتمثل في الوظيفة الجمالية للنص الأدبي، أو بتعبير آخر تحديد مصوغات أدبيته، وشروطها الفنية، والكيفية التي تجعل من رسالته اللغوية عملا فنيا، ووفقا لهذه الرؤية انشغلت الشعرية المعاصرة باستخلاص الخصائص النوعية ومعرفة القوانين العامة التي تنظم ولادة النوع الأدبي، وهو ما يميز عملها بوصفها مقاربة عميقة للأدب تفرز بنياته من داخله بطريقة مجردة وموضوعية، بحيث ينصب جهد الباحث على إبراز المقومات التي تجعل الكتابة شعرا أو نثرا عملا أدبيا يستحق أن يعامل على أنه إبداع جمالي متميز وليس مجرد كتابة.

وإذا كان مصطلح الشعرية قد تكون عبر التاريخ بارتباطه بالشعر خاصة، فإن النقد قد قام بتطوير مفهومه وفتح آفاق جديدة حتى أصبح المفهوم الجوهري لعلم الشعرية يؤدي بنا إلى اعتماد معناه المتمثل في النهاية؛ بمجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية التي لا ترتبط بالشعر وحده، وإنّما بالأدب كله على أساس قوانين كل جنس وكل نوع من أنواعه.

لذلك تعددت مفاهيم الشعرية باختلاف أزمنتها، وتباين وجهات نظر النقاد والدارسين، ووظفت مصطلحات خاصة للدلالة عليها، ويمتد هذا التباين والاختلاف عبر مراحل تاريخية إلى زمن الإغريق منذ آرسطو إلى العصر الحديث والمعاصر.

ويبدو أن هذه القضية ليست محل خلاف بين النقاد منذ أن فتح (رومان ياكبسون) آفاق الشعرية وعلاقاتها باللسانيات فقام بتحديد الشعرية باعتبارها "**ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة**" كما دأب على أن تنعتق الشعرية بمعناها الواسع للكلمة من حدود الاهتمام بالوظيفة الشعرية في الشعر إلى الاهتمام بها على أساس وجودها في الأنواع الأدبية الأخرى.

وجاءت البنيوية لتهتم بوضع الشعرية في قمة أولويات النقد من منطلق أن الأدب هو نتاج لغوي، وأن كل معرفة في هذا الاتجاه ذات صلة قوية بمجال البحث في الشعرية، بل والربط بين كل العلوم التي تعد اللغة جزءا من موضوعاتها، لتكون الشعرية بعد ذلك في قَرابةٍ وعلاقات وشائجية متصلة بمختلف العلوم، يكون جامعها مكونا رئيسا لحقل البلاغة كعلم عام للخطابة، وحقول اللسانيات جزء منها.

ثم إن هذا الامتداد إلى خارج الشعر، وهذه القرابة مع ما أتيح للفكر البشري من علوم، جعل الشعرية تنساب إلى النص السردي، فجاءت الشعرية لتقدم بحثا معمقا لمعالجة تقنيات هذا النوع الأدبي، ولا سيما الرؤية في القصة التي كانت اللغة أساس البرنامج الجمالي لبعض القُصّاص والروائيين العالميين بما يتصل اتصالا وثيقا بعناصر العمل القارة فيه والقابلة للفهم، فتجلت شعرية السرد في نمط جديد من التفكير الفني الذي انزاح مستقلا عن الغنائية، واستبدل صوت الشخصية المنفرد بالأصوات المتعددة الحاضرة في الرواية بطريقة نرى فيها موضوع المؤلف وصيغه، وشعرية الأمكنة وخصوصية الأزمنة.

وعلى الرغم من قلة مساهمات النقد العربي المعاصر في دراسة الشعرية وتطبيقاتها، إلا أن ما سجلته السنوات الأخيرة من اهتمام نوعي يؤكد ضرورة استيعاب تطورات النقد في الشعرية، واتساع دائرتها لتشمل حتى كتابة الذات من مذكرات ويوميات، وفي هذا النوع بالذات تختبئ الشعرية لتتجلى للقارئ الناقد لحظة قراءته للنص على المستوى الأعمق المتصل بالوسائل التقنية السردية التي يشترط توفرها في أية رواية واستخدامها الأمثل وقدرتها على منحها الصفة الأدبية، كما تظهر قدرة الأديب واعتماده على الخيال الفني الذي يقيم العوالم ويحدد الأصوات ويبني لغاتها وطرائقها حتى تحقق للرواية درجة عالية من الدراما، وهذا في تقدير نقاد الشعرية أو السرديات "البرهان الحاسم على المستوى الأدبي للعمل والصفة الجمالية المميزة له".

وتأتي هذه المطبوعة الموجهة لمستوى الماستر، تخصص الأدب العربي الحديث والمعاصر، والموسومة بـ: دروس في الشعريات، محاولةً لجمع أطراف هذا المنهج المقارباتي الذي يروم أن يكون علما قائما بذاته، إضافة إلى تقريب مفاهيمه لأذهان الطلبة، وهذا العمل في مجمله دروس حاولنا فيها انتهاج أسلوب عمودي في طرح المادة العلمية، وجمع المفاهيم وتبسيطها، وأسلوب أفقي بالاعتماد على المخططات والجداول، لتسهيل وتيسير الفهم للطالب، **وتكمن أهداف المطبوعة** في:

1-تقريب المفاهيم للطالب، وإزالة اللبس الحاصل في التعامل مع العلم ومصطلحاته.

2-توسيع مدارك الطالب حول مستجدات المعرفة النقدية المعاصرة، بتسلسل تاريخها وذكر أعلامها وأعمالهم.

3-تدريب الطالب من أجل امتلاك آليات المقاربة الشعرية في قراءة النصوص الأدبية، وذلك من أجل التعامل مع النصوص بأريحية، مع مساعدتهم على مرونة التوظيف في القراءة النقدية.

ووفق تسلسل يمنح الطالب القدرة على الاستيعاب، جاء **محتوى الدروس** كالآتي:

1-مفهوم الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

2-الشعرية في النقد الغربي المعاصر [تاريخ الشعرية –قراءة في المصطلح]

3-شعرية السرد –البويطيقا الجديدة

4-الشعريات التداولية -شعرية التأويل

5-الشعرية والنقد التكويني –التعالي النصي

6-الشعرية ونظرية الأجناس الأدبية.

7-شعرية الشعر-بناء لغة الشعر

8-عمود القصيدة العربية [عتبات القصيدة، الصورة الشعرية، التصوير الأيقوني، التشكيل الصوتي والإيقاعي، اللغة الشعرية، التناص]

9-شعرية النثر.

10-شعرية السرد الروائي [الزمن، الصيغة، الرؤية السردية]

11-المتخيل والواقعي في الرواية السير ذاتية.

12-شعرية القصة القصيرة [بلاغة الاستهلال والخواتيم، الحبكة، المفارقة القصصية، القفلة القصصية، الصورة الومضة]

13-المسرح بين تقنيات العرض وأعراف الكتابة السردية [الحبكة، إيقاع المسرح، المؤشرات النصية والأيقونية والرمزية، سينوغرافيا العرض المسرحي، خطاب الفرجة المسرحية.

14-من الشعريات الأدبية إلى الشعريات التاريخية [كتابة اليوميات والمذكرات الأدبية]

وقد جمعت هذه المحاور أدبا عربيا، للغة مُعينها لا ينضب، ودارسها لا يكلّ ولا يتعب، لما لها من عذوبة وسلاسة ووقع خاص على النفس فالآداب العربية بما فيها من أجناس إبداعية تعد من أغنى الابداعات التي تكتب بأرقى اللغات البشرية إطلاقا، لغة شعرية بالطبيعة ما يمنحها قدرة خارقة على إنتاج العناصر جمالية وصوتية على اختلاف اشكالها، فإذا شعرها لا يختلف كثيرًا عن نثرها الفني رفيع النسج، ولا يختلف عن النماذج السردية التي تحولت من سرد للأحداث إلى لغة شاعرية تنافس الشعر ديوان العرب.

والحقيقة أن المحاور ماتعة وشهية تنقل الطالب من جنس أدبي إلى آخر لتمسّ كل الأنواع والاغراض –على الرغم من طولها وطول تفاصيلها-وحسبنا أن نفيد الطالب، وقد حاولنا أن نقدم **عملا تحليليا** –بحسب ما تتطلب الدروس- يتوخى رصد بعض مستويات الشعرية وطرق اشتغالها، والتي تحتل حيزا مهما في المشهد الحديث والمعاصر، وهي مباحث مترابطة تسعى إلى تقريب المفاهيم للطالب، لنصل في كل مرة إلى مفهوم الشعرية الذي يعد أفقا للكتابة يسكنه هاجس الترحال إلى آفاق من التشكل لا تحد، **تُعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها** من خلال البحث عن لغة تتجاوز **الكائن** من الصيغ والأساليب والدلالات الاعتيادية إلى **الممكن** في توقها إلى اختراق طاقات الكامن فيها، بمعنى أنها تتجاوز حدود الواقع واللغة الاعتيادية محلقة في فضاءات غير مكبلة بقوانين اللغة وما تفرضه على التراكيب وأعراف الكتابة .

﴿ **وَعَلَى اللَّهِ قَصْدُ السَّبِيلِ** ﴾سورة النحل، الآية 9.

الدرس الأول

مفهوم الشعرية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب.

The concept of poetics in the critical and rhetorical heritage of the Arabs.

تمهيد:

مفهوم الشعرية (**poetic**) مفهوم متشعب الأطراف، ينفتح على قديم الشعر وحديثه، وقد تعددت التصورات النظرية لهذه المفاهيم باختلاف أزمنتها، واختلاف وجهات نظر النقاد والدارسين، ووظفت مصطلحات خاصة للدلالة عليه، ويمتد هذا التباين المفاهيمي والاختلاف المصطلحي عبر مراحل تاريخية إلى زمن الإغريق، فما هو مفهوم الشعرية؟ وكيف كانت بداياته في التراث النقدي والبلاغي العربي؟

1-مفهوم الشعرية في التراث النقدي العربي:

يقف الدراس عند مفهوم الشعرية في مفترقات متعددة بين النقد والبلاغة، ولعل بعضها يوصل إلى مفهوم واحد -وإن تعددت مصطلحاته ومقوماته الفنية -في حين تنزاح بعض المفاهيم إلى طرق وأبعاد أخرى، وقد تماشى التراث النقدي العربي مع ما فرضته البيئة من تحول، فكان علماء اللغة والأدب من النقاد، أمثال: أبي عمرو بن العلاء(70هـ-154هـ/687م-770م)، والخليل بن أحمد الفراهيدي(100هـ-173هـ/ 718م-786م)، والمفضل الضبي (100هـ-168هـ/ 718م-785م) الكسائي (119هـ-737هـ/189م-805م) والأصمعي (123هـ-216هـ/741م-831م) والنضر بن شميل(122هـ-203هـ/740م-818م)، وابن الأعرابي(150هـ-231هـ/767م-231م)، وغيرهم، يستعرضون أشعار العصر الجاهلي والإسلامي، وينتقدون شعرهم ويُبدون رأيهم فيه، ومن مثل ما يقولون: «إن شعر النابغة قوي الصناعة شديد الأسر، وشعر امرئ القيس غزير بالمعاني التي لم يسبق إليه، وشعر جرير أسهل وأرق، وشعر الفرزدق أقسى وأصلب، إلى غير ذلك»[1]، ويعدّ الأصمعي من النقاد السبّاقين إلى الذين ميزوا جملة من الخصائص والشروط لتحديد ملامح الشاعر الفحل وشعره، وسنذكر أهم الخصائص والشروط التي جاءت في كتاب (فحولة الشعراء) محاولين ترتيبها ترتيبا يستجيب لتدرج منطقي.

1.1-كثرة الرواية:

يذكر بن رشيق القيرواني، في كتاب العمدة في محاسن الشعر وآدابه، ما ورد عن الأصمعي، حين قال: «لا يصير الشاعر في قريض الشعر شاعرا فحلا حتى يروي أشعار العرب، ويسمع الأخبار، وتدور في مسامعه الألفاظ»[2].

وكثرة الرواية أول وأهم ما يجب أن يبدأ به الشاعر كي يصقل موهبة القريض، ويذكر ناصر الدين الأسد، في كتابه مصادر الشعر الجاهلي، تسلسلا للشعراء الرواة يقول: «أن أوسًا (أوس بن حجر) كان زوج أم زهير، وكعب هو ابن زهير (...) فقد كان المسيب بن علس خال الأعشى بن ميمون، وكان الأعشى راويته وكان يطرد شعره ويأخذ منه، وكذلك كان أبو ذؤيب الهذلي راوية لساعدة بن جؤية الهذلي (...)وكذلك كان المرقش الأكبر، والمرقش الأصغر، وطرفة بن العبد. فقد كان المرقش الأكبر عم الأصغر، والأصغر عم طرفة، وكذلك كان مهلهل خال امرئ القيس(...)والمرقش الأصغر كان راوية عمه المرقش الأكبر، وطرفة راوية عمه المرقش الأصغر، ولعل امرأ القيس كان كذلك راوية خاله مهلهل»[3]، وكثرة الرواية أيضا تجعل الشاعر فحلا، ذلك لأنه «بها يستعين على معرفة المناقب والمثالب، ليمدح ويهجو وهو على معرفة تامة، بأشعار العرب وأخبارهم»[4]

---

[1] أحمد أمين: النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي، مصر، د ط، 2012، ص380

[2] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد بن محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ-1981م، ج1، ص197

[3] ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط7، 1988، ص 24

[4] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع نفسه، ص 198 (بتصرف)

2.1-اتباع طريقة الأوائل في القريض:

يُجمل الأصمعي بعض أرائه النقدية حول شعر الشعراء في جملة (**شعره أشبه بشعر الأولين**) فيعطي مزية للأولين وشعرهم، مما يعدّ هذه الجملة معيارا للشعرية وللفحولة– على حد سواء –ويذكر موظفا قول معاوية بن أبي سفيان: «دعوا لي طفيلا، فإن شعره أشبه بشعر الأولين من زهير، ويتبعه بقوله: «وهو فحل»[1]، وكأنما ذكر قول معاوية كدليل لحكمه الذي استتبعه بجملة قطعية تجعل الشاعر من الفحول.

ويسأل السجستاني لاستبيان رأيه ومعرفة حكمه يقول: «من أشعر: الراعي أم ابن مقبل؟ قال: ما أقربهما، قلت: لا يقنعنا هذا، قال: الراعي أشبه شعرا بالقديم وبالأول»[2]. فطريقة شعر الأولين من القدماء حاضرة عند الأصمعي، وإن تعددت صيغها الدالة، فقد جعلها معيارا للتفاضل بين الشعراء، تتمثل طريق الأولين في «غلبة الغريب على أشعارهم، ووصف المهامة، والقفار، والإبل، والفلوات، وذكر الوحوش والحشرات»[3]، فمن كتب شعره عن الصحراء ومفاوزها، ووحوشها وفق طريقة الأقدمين كان من الفحول.

3.1-مطاوعة الأوزان كلها:

وما كتابة الشعر على طريقة الأولين، إلاّ احتفاء بالبحور الخليلية، ذكر أبو حاتم السجستاني قولا للأصمعي قال: «وأخبرني الأصمعي قبل هذا أن أهل الكوفة لا يقدمون على الأعشى أحدا، قال: وكان خلف لا يقدم عليه أحدا، (...) لأنه قال في كل عروض، وركب كل قافية»[4]، وتذكر كتب النقد العربي أن من الشعراء من خاض في البحور الشعرية كلها، ونظم على أوزانها، وهذه مزية تحتسب للشاعر، إذ بها تتبين مقدرته الشعرية وتفوقه على أقرانه، ويتضح مقدار نضوج ملكته الشعرية، لذلك وقف السجستاني عند ذكر رأي الأصمعي في سبب تقديم أهل الكوفة وخلف للأعشى ونقله لنا، وكان سبب التقديم هو أن الأعشى كتب قصائده على الأوزان كلها، وهذا يدل على غزارة شعرية أو كثرة شعرية.

4.1-الكم الشعري (الكثرة):

من الطبيعي أن الشاعر إن طاوعته الأوزان وكتب في القوافي كلها كثُر شعره، وإن كان الأصمعي قد ذكر في كتاب الفحولة، الشعراء بميزاتهم وبما أجادوا، فإن في هذه الميزة (الكم الشعري) ذكر الشاعر المقل، وهذه القلة أخرجته من دائرة الفحول، يقول أبو حاتم السجستاني: «قلت فالحويدرة*، قال: ولو قال مثل قصيدته خمس قصائد كان فحلا »[5] أما قصيدته التي قصدها في العينية ومطلعها:

بَكَرَتْ سَمَيَّةُ بُكْرَةً فَتَمَتَّع ***وغَدَتْ غُدُوِّ مُفَارِقَ لَم يَرْبَع

---

[1] الأصمعي: (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك): فحولة الشعراء تحقيق المستشرق ش. تورّي، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط 2، 1400هـ-1980م، ص10

[2] المرجع نفسه، ص12

[3] ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع نفسه، ص 98

[4] الأصمعي: فحولة الشعراء، المرجع نفسه، ص12

* **الحويدرة** تصغير لقب الحادرة، وأصل (الحادر) الضخم، واسمه: قضبة بن محصن بن جرول بن حبيب بن عبد العزى بن خزيمة بن رزام بن مازن بن ثعلبة بن سعد بن ذبيان بن بغيض بن ريث بن غطفان، ويقال إن اسمه (قطبة بن أوس الغطفاني) شاعر جاهلي مُقل، ويصنفه ابن سلام الجمحي في طبقات فحول الشعراء، في الطبقة التاسعة من شعراء الجاهلية ويجعله من المجيدين ص-ص 171-172، وقوله: **لم يربع**: من قولهم (ربع بالمكان) إذا أقام، ومعنى البيت: إن سمية اعتزمت الرحيل مبكرة، وغدت مفارقة، فإن لم تصبْ متعة من لقاء، فأصبْ راحة من وداع.

[5] الأصمعي: فحولة الشعراء، المرجع نفسه، ص12

وقال في شأن المهلهل يقول أبو حاتم السجستاني: «قلت مهلهل؟ قال: ليس بفحل، ولو كان قال مثل قوله: **أَلَيلَتَنا بِذي حُسُمٍ أَنيري***، لكان أفحلهم، قال: وأكثر شعره محمول عليه»[1]، وإن كان الأصمعي قد حدد خمس قصائد في حديثه عن الحدويدرة، فإنه لم يحدد عدد القصائد التي ينبغي أن يقولها الشاعر حتى يعد فحلا، في حديثه عن المهلهل، لكنه يتخذ من القصائد الجيدة نموذجا متعاقبا يطالب من خلاله الشاعر أن ينسج على منواله.

وقد توالى ذكر الشعراء المقلين حسب ورودهم في تصنيف الأصمعي، كل بحسب شعره وبحسب العدد الذي يناسب ارتقاءه لدرجة الفحول*، كما أورد المرزباني، في كتاب الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، بعضا من الشعراء المقلين بحسب ما ذكر الاصمعي، و الحقيقة ان هذا التفاضل في قلة الشعر وكثرته لم يكن وقفا على الشعراء فحسب، بل تعداه إلى القبائل والمدن، فالقبيلة أو المدينة التي كانت كثيرة الشعر تفضل على غيرها ممن هي دونها، ولذلك نجد أن الأصمعي يسقط قبيلتي كلب وشيبان؛ وذلك لقلة شعرهما، يقول : « ولم أر أقل شعرًا من كليب وشيبان»[2]

5.1-إجادة النعت:

ومن أهم المعايير التي اعتمدها الأصمعي في تصنيفه الشعراء إلى فحول وغيرهم، أن يكون الشاعر حسن الوصف جيده، (...) نجده يتعجب من قلة نعت النابغة للفرس، حيث يقول: «من العجب أن النابغة الذبياني لم ينعت فرسا قط بشيء إلا قوله:

يَتَحلّبُ اليَعْضِيدُ من أشداقها ***صُفرًا مناخرها من الجَرجَار*

قال: ولم يكن النابغة، وأوس، وزهير يحسنون صفة الخيل، ولكن طفيل غاية في نعت الخيل، وهو فحل، ثم أنشد له:

يُراد على فأس اللجام كأنما* يراد به مرقاة جذع مُشَذَّب**

---

*أمّا عن مناسبة قصيدة **"أليلتنا بذي حسم أنيري"** فيروى بأنّه في يوم التقت قبيلتا تغلب وشيبان، فاقتتلتا، وكان يومها المهلهل قائد رجال قبيلة تغلب، وكان الحارث بن مرة قائد رجال قبيلة شيبان، يومها قتل العديد من رجال تغلب، ولكن لم يقتل أي من رجال شيبان، ثم التقت القبيلتان في يوم يقال له يوم **الذنائب**، وقد كانت هذه الواقعة من أعظم المواجهات بين هاتين القبيلتين، وانتصر بنو تغلب، وقتل العديد من رجال بني بكر، وكان ممن قتلوا شراحيل بن مره، ومن ثم التقت القبيلتان في واردات، وانتصر بنو تغلب يومها على بني بكر، وقتل هنالك أيضًا العديد من رجال بني بكر، وكان ممّن قتلوا يومها **الشعثمان**، وهما شعثم وعبد شمس، ابنا معاوية بن عامر بن ذهل، وأيضًا قتل يومها **همام بن مرة**، أخو الجساس، ومر المهلهل من عند همام بن مرة وهو مقتول، فقال: واللهم إنّه لم يقتل لي أحد بعد أن قتل كليب أعز علي منك، ومن ثم التقت القبيلتان في العديد من المواقع، وكانت الكفة ترجح لقبيلة تغلب في معظمها، وكان من هذه الوقائع يوم **الحنو**، ويوم **عويرضات**، ويوم **أنيق**، ويوم **القصيبات**، فقال المهلهل يصف هذه الأيام:

أَلَيلَتَنا بِذي حُسُمٍ، أَنيري*إِذا أَنتِ اِنقَضَيتِ فَلا تَحوري**

فَإِن يَكُ بِالذَنائِبِ، طالَ لَيلي*فَقَد أبكي مِنَ الليل القَصيرِ**

ذو حسم :بضم الحاء وفتح السين، اسم موضع، **وأنيري** :من الإنارة أي أسفري عن صبحك، **ولا تحوري** :من حار إذا رجع، والقصد لا ترجعي، **والذّنائب** :بفتح الذال المعجمة، ثلاث هضبات بنجد بها قبر كليب المذكور، والمعنى :إن كان قد طال ليلي بهذا الموضع لقتل أخي، فقد كنتُ أستقصر الليل وهو حيّ. [جلال الدين السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر ت 911 ه): شرح شواهد المغني، وقف على طبعه وعلق حواشيه: أحمد ظافر كوجان، مذيل وتعليقات: الشيخ محمد محمود ابن التلاميد التركزي الشنقيطي، لجنة التراث العربي، د ط، 1386ه -1966م، ص 55]

[1] الأصمعي: فحولة الشعراء، المرجع نفسه، ص12

* حدد الأصمعي لثعلبة بن صغير المازني نصاب بخمس قصائد مثل رائيته [هل عندَ عَمْرَةَ مِن بَتَاتِ مُسَافِرِ***ذِي حاجَةٍ مُتَرَوِّحٍ أَو باكِرِ]، وحدد لمعقر البارقي حليف نمير مثيلاتها (خمس قصائد)، وزاد لأوس بن غفاء الهجيمي عشرين قصيدة، في حين لم يحدد عددا لسلامة بن جندل، واكتفى بقوله (لو كان زاد شيئا لكان فحلا).

[2] الأصمعي: فحولة الشعراء، المرجع نفسه، ص14

* اليعضيد **(Urospermum Picroides)** نبات زهري ربيعي ترعاه الإبل له عصارة حليبية، له زهور صفراء ترعاها النحل أيضا لكثرة رحيقها، ولا يختلف **الجرجار (Senecio Glaucos)** عنها فهو عشبة من الفصيلة النجمية له زهور صفراء، نبات موسمي رعوي، ومعنى البيت: أن فرسه من كثرة رعيها تحلبت أشداقها من اليعضيد، وصارت مناخرها صفراء من الجرجار.

قوله: يراد على فأس اللجام، تقول: راودته على كذا، أي حاولته عليه، ويقال: أردته أيضا، وإنما يصف عنقه، وهو جيد الصفة للخيل جدا»[1]، فجودة الوصف والنعت تشد السامع كلما كان دقيقا، فالشاعر عند الاصمعي لا يعد فحلا إن لم يكن جيد الوصف ماتعه.

6.1-الجودة:

أولى الأصمعي مكانة خاصة لأمرئ القيس، وذلك في قوله، عندما سأله أبو حاتم السجستاني عن أول الفحول، فقال: " النابغة الذبياني، ثم قال: ما أرى في الدنيا لأحد مثل قول امرئ القيس:

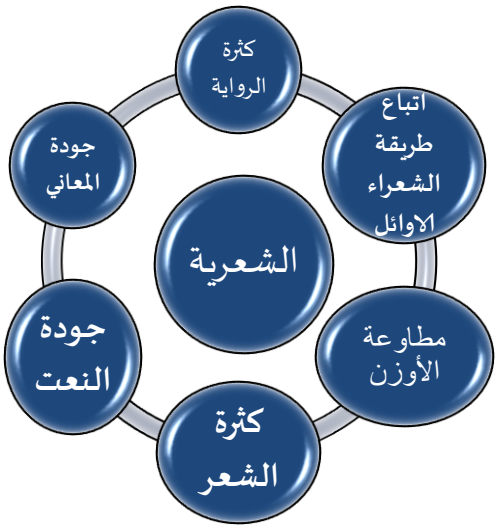
وَقَاهُم جِدهُم بِبَنِي أَبِيهِم ***وبالأشقين ما كانَ العِقاب

قال أبو حاتم فلما رآني أكتب كلامه، فكر ثم قال: بل **أولهم كلهم في الجودة امرؤ القيس**، له الخطوة والسبق، وكلهم أخذوا من قوله، واتبعوا مذهبه»[2]، فجودة الشعر سبب تقديم الأصمعي لأمرئ القيس، فكل الشعراء أخذوا عنه واتبعوا مذهبه، والجودة عند الأصمعي تعني الابتعاد عن الغريب والوحشي في الكلام، وتحقيق جودة المعاني.

ويمكن إجمال مسار الشعرية في النقد العربي القديم من خلال ما ذكره الأصمعي في كتاب الفحولة كالآتي: **كثرة رواية الشعر، حتى تتمكن من طريقة الأولين في القريض، فتطاوعك الأوزان ويكثر شعرك، وتجيد نعت اللفظ ووصفه، لتكسب جودة المعنى**، ومن يمكن أن نعطي مفهوما أوليا للشعرية

- ✓ **الشعرية طريقة الأولين في قول الشعر، وفق أوزان متعددة مع إجادة نعت اللفظ ووصفه، وجودة المعنى.**

كما يمكن التمثيل لمسار الشعرية ومفهومها وفق المخطط الموالي:



الشكل 1-الشعرية في النقد العربي القديم

[1] ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، المرجع نفسه، ص 198

[2] الأصمعي: فحولة الشعراء المرجع نفسه، ص 9

2-مفهوم الشعرية في التراث البلاغي العربي:

بعد مصطلح الشعرية في رؤيته النقدية القديمة يقف الدارس أمام تحولاته وما استجد في الشعرية العربية من خلال ما طرحه التراث البلاغي، وقد مهدت لظهور المصطلح وهذا العلم على حدّ سواء، آراء نقدية، ابتداء من الانفتاح الفكري على آداب أقوام آخرين، وسنحاول أن نُجمل أهم المصطلحات التي تم تداولها في التراث البلاغي العربي:

1.2-الصناعة:

كان كتاب فن الشعر لأرسطو، من الكتب الأولى التي حددت مفاهيم الشعر وفق رؤية واضحة يقول: «إنَّا متكلمون الآن في صناعة الشعراء وأنواعها(...) وتأتي بالتشبيه والحكاية واللحن والقول والنظم»[1]، ويدل آرسطو، على الشعر ويخصصه بمصطلح صناعة الشعراء، والصناعة كلُّ عِلم أَو فنّ مارسَه الإنسان حتى يمهر فيه ويصبح حرفة له، فالشاعر في كتابة الشعر كالحرفي، لكن صناعة الشعراء –حسب آرسطو –تتأتى بالتشبيه، وما الشعر إلاّ أقوال أو حكاية وضعت في قالب النظم واستجابت للإيقاع والتشبيه، ومصطلح **الصناعة** مصطلح ردده بعد أرسطو، البلاغيون العرب أمثال ابن سلام الجمحي (140 هـ-231هـ / 757 م-848م) الجاحظ(159هـ-255هـ/775م-868م)، قدامة بن جعفر (260هـ-337هـ / 873م-984 م)، أبو هلال العسكري (310هـ-395هـ-920م-1005م) للدلالة على الشعر.

ويرى ابن سلام الجمحي أن «للشعر صناعة وثقافة يعرفها أهل العلم كسائر أصناف العلم والصناعات»[2]، مقرا أن للشعر صناعة وثقافة خاصة، كسائر الصناعات والعلوم، قاصدا بذلك أن له طرقا في الكتابة وتدبيج القول يعرفها أهل العلم. ويقول الجاحظ «فإنّما الشعر صناعة، وضرب من الطبع، وجنس من التصوير»[3]، قاصدا تقسيم صناعة الشعر إلى شقين اثنين؛ شقّ منه يقيمه الطبع، والشق الثاني يقيمه التصوير؛ والتصوير هنا تمثيل شيء أو حادثة أو حكاية أو شخص بالتشبيه أو الاستعارة أو غيرها من الصور المجازية، «فالجاحظ اهتم بالألفاظ والمعاني والتصوير (...) وظن بعض الباحثين أنّه يميل إلى اللفظ كل الميل، وأنّه لا يرى للمعنى كبير أهمية، والواقع أنّه عني باللفظ وأعطاه نصيبه من الاهتمام، وشغل بالمعنى والتصوير الأدبي»[4]

وإذا جئنا قدامة بن جعفر، فإنه يعطي في الفصل الأول من كتابه، حدا للشعر، لينتقل للحديث عن صناعته فنجده وقد صار مصطلح الصناعة مسلما به عنده يقول: «لما كانت للشعر صناعة، وكان الغرض في كل صناعة إجراء ما يصنع ويعمل بها على غاية التجويد والكمال (...)والشعر أيضًا، إذ كان جاريًا على سبيل سائر الصناعات، مقصودًا فيه وفي ما يحاك ويؤلف منه إلى غاية التجويد، فكان العاجز عن هذه الغاية من الشعراء إنما هو من ضعفت صناعته»[5]، فالشعر عنده صناعة مقصودة الغرض منه تجويد القول وكمال الوصف، فمن قويت صناعته وأجادها سمي حاذقا، ومن قصر عن ذلك ضعفت صناعته وسمي عاجزا، وهو هنا وقف عند مقصدية الشعر وعند جودته وكماله.

وفي كتاب الصناعتين من الباب الثالث في معرفة صنعة الكلام وترتيب الألفاظ، يوظف أبو هلال العسكري، مصطلح صنعة الكلام بدل صنعة الشعر يقول: «إذا أردت أن تصنع كلاما فأخطر معانيه ببالك، وتذوّق له كرائم اللفظ، واجعلها على ذكر منك؛ ليقرب عليك تناولها، ولا يتعبك تطلّبها (...) والخواطر كالينابيع يسقى منها شيء بعد شيء، فتجد حاجتك من الري، وتنال أربك من المنفعة، (...) فإذا مررت بلفظ حسن أخذت برقبته، أو معنى بديع تعلّقت بذيله، وتحذّر أن يسبقك فإنه إن سبقك تعبت في تتبّعه، ونصبت في تطلّبه؛ ولعلك لا تلحقه على طول الطلب، ومواصلة الدأب، قال الشاعر:

---

[1] آرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة للفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1953، ص-ص85-86

[2] ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1422هـ-2001م، ص-ص 5-6-7

[3] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1384هـ-1965م، ص132

[4] أحمد مطلوب، أحمد الناصري الصيادي الرفاعي: أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980، ص 16

[5] قدامة بن جعفر (أبو الفرج): نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص-ص 64-65

إذا ضيّعت أول كل أمر* أبت أعجازه إلّا التواء*»[1]

2.2-عمود الشعر:

يعد الآمدي، من البلاغيين العرب الذين اشتغلوا بالنقد، تميز بدقة المنهج، وأصالة الرأي، وعمق الفكر، ذكر في كتاب الموازنة وصرّح بلفظ عمود الشعر أكثر من مرة بوصفهِ شيئًا معروفًا ومتداولاً بين الناس، ثم نص صراحةً على أن البحتري قد التزم هذا العمود ولم يخرج عليه، فقال: «أن البحتري كان أعرابي الشعر مطبوعا، وعلى مذهب الأوائل، وما فارق عمود الشعر المعروف»[2]، لم مفهوما لعود الشعر بقدر ما نعته بالمعروف، وإذا ما عدنا للتراث النقدي عند الاصمعي وغيره نجدهم يوظفون المصطلح بصياغة مختلفة (طريقة شعر الأولين من القدماء) أو (شعر الأولين) من دون توصيف ولا تفسير.

ولا يختلف الحال عن الذي طرحه القاضي الجرجاني (322هـ-392هـ/933م-1001م) فقد ذكر في كتابه الوساطة بعض خصائص الشعر العربي، والكثير من الأحكام النقدية، ومن ذلك إشارته إلى (عمود الشعر ونظام القريض) في قوله: "ولم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة، ولا تحفل بالإبداع والاستعارة إذ حصل لها عمود الشعر ونظام القريض»[3]، ولم يذكر الجرجاني مصطلح (عمود الشعر) بحدود جامعة تمنحه مفهوما واضحا، بل ذكره في معرض كلامه على المرتكزات الأساسية للمفاضلة بين الشعراء، في قوله: «وكانت العرب إنما تفاضل بين الشعراء في الجودة والحسن، بشرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، وتسلّمُ السّبق فيه لمن وصف فأصاب، وشبّه فقارب، وَبدَه فأغزر، ولمن كثرت سوائرُ أمثاله وشوارد أبياتهِ»[4]، وتعد هذه العناصر التي ذكرها الجرجاني، مقياسا للمفاضلة والسبق بين الشعراء، كما تعدّ معيارا للشعر الجيد، فهو لم يحدد مفهوما واضحا لعمود الشعر.

فصّل المرزوقي، في شرح ديوان الحماسة وحدد معايير عمود الشعر في قوله: « فالواجب أن يُتبين ما هو عمودُ الشعرِ المعروفُ عند العرب، ليتميَّز تليد الصنعة من الطريف، وقديم نظام القريض من الحديث، ولتعرف مواطئ أقدام المختارين فيما اختاروه، ومراسم إقدام المزيّفين على ما زيَّفوه، ويعلم أيضًا فرق ما بين المصنوع والمطبوع، وفضيلة الأتي السمح على الأبي الصعب(...) إنهم كانوا يحاولون شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف – ومن اجتماع هذه الأسباب الثلاثة كثرت سوائر الأمثال، وشوارد الأبيات – والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخير من لذيذ الوزن، ومناسبة المستعار منه للمستعار له، ومشاكلة اللفظ للمعنى وشدة اقتضائهما للقافية حتى لا منافرة بينهما – فهذه سبعة أبواب، هي عمود الشعر، ولكل باب منها معيار»[5]، وإذا ما قارنا هذه المعايير بما مرّ معنا من طروحات النقاد والبلاغيين نجدها تطابق ما استند إليه التراث العربي في نقد الشعر، يمكن اجمالها في المخطط الوالي:

---

* البيت للشاعر المخضرم عمرو الباهلي.

[1] العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل): الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1981، ص-ص 139-140

[2] الآمدي [أبو القاسم بن بشر (ت 370هـ-980م)]: الموازنة بين اشعر ابي تمام والبحتري، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، ذخائر العرب، ط4، 1965م، ج1، ص4

[3] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1966م، ص 34.

[4] القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، المرجع نفسه، ص-ص 15-25

[5] المرزوقي [أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت 421 هـ-1030م)]: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1411هـ-1991م، ص 9

الشكل 2-عمود الشعر عند علماء البلاغة

3.2-النظم:

مصطلح النظم مصطلح طرحه عبد القاهر الجرجاني(400هـ-471هـ/1009م-1078م) ويربطه بالشعرية محددا مفهومه، يقول في دلائل الاعجاز: « واعلم أن ليس النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت، فلا تزيغ عنها، وتحفظ الرسوم التي رسمت فلا تخل بشيء منها »[1]، فالنظم عند الجرجاني، توخي معاني النحو وأحكامه في معاني الكلم، وفي معرض أخر يقول: « النظم (...) إنما هو توخي معاني النحو وأحكامه وفروقه ووجوهه، والعمل بقوانينه وأصوله »[2]، ويمثل الجرجاني صرامة لغوية في توخي معاني النحو وأحكامه وعدم الخروج عنها، فمن خالفها خالف النظم، ومن خالف النظم خرج عما عهدته العرب.

4.2-التخييل:

ويربط القرطاجني (611هـ-648هـ/ 1211م-1284م) الشعرية بالتخييل في قوله: «والتخييل أن تتمثل للسامع من لفظ الشاعر المخيل أو معانيه أو أسلوبه ونظامه، وتقوم في خياله صورة أو صور ينفعل لتخيلها وتصورها، أو تصور شيء آخر بها انفعالا من غير روية إلى جهة من الانبساط أو الانقباض»[3]، ويستفيض في حديثه عنه في قوله: «وينقسم التخييل بالنسبة إلى الشعر قسمين :تخييل ضروري، وتخييل ليس بضروري، ولكنه أكيد أو مستحب، لكونه تكميلا للضروري وعونا له على ما يراد من إنهاض النفس على طلب الشيء أو الهرب منه، والتخاييل الضرورية هي **تخاييل المعاني من جهة الألفاظ**. والأكيدة والمستحبة **تخاييل اللفظ في نفسه**، وتخاييل الأسلوب، وتخاييل الأوزان والنظم، وآكد ذلك تخييل الأسلوب »[4]، ويؤكد القرطاجني، في اضاءته لما قدمه ابن سينا بأنه «قد تبين (...) أن الشعر له مواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الصادقة، ومواطن لا يصلح فيها إلا استعمال الأقاويل الكاذبة، ومواطن يصلح فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الصادقة أكثر وأحسن، ومواطن يحسن فيها استعمال الصادقة والكاذبة واستعمال الكاذبة أكثر وأحسن، ومواطن تستعمل فيها كلتاهما من غير ترجح،

---

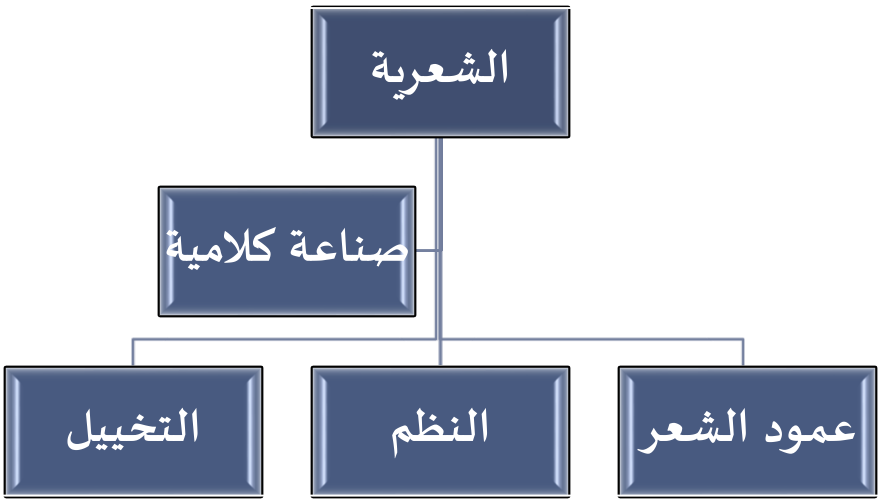
[1] الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الاعجاز، علق عليه، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي مطبعة المدني، مصر، د ط، د ت، ص99

[2] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الاعجاز، المرجع نفسه، ص 452

[3] القرطاجني (أبو الحسن حازم ابن حازم بن محمد بن حسن،): مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986، ص 89

[4] المرجع نفسه، ص90

فهي خمسة مواطن، لكل مقام منها مقال»[1]، وما الشعر إلاّ كلام وأقاويل متخيلة وفق أوزان معروفة، لذلك يمكن أن نقول أنّ **الشعرية: صناعة كلامية وفق عمود الشعر (طريقة الأولين) تستجيب للنظم والتخييل**، ويمكن التمثيل لهذه الرؤية وفق المخطط الموالي:



الشكل 3-الشعرية في النقد البلاغي العربي القديم

ومن خلال هذا المسح العمودي للتراث العربي القديم يتضح أن الآراء النقدية والبلاغية العربية القديمة تتقاطع في كثير العناصر والمفاهيم التي تضبط معنى الشعرية، كالرواية، وجودة المعنى، وتذوق كريم اللفظ، وإجادة النعت والوصف والتخييل، وعمود الشعر، والنظم، وما الشعرية في مفهومها العام سوى **"البحث عن قوانين الإبداع"** وكل الذي وقف عنده القدماء وأسهبوا في تبيينه وشرحه وتفسيره ما هو إلاّ قوانين تضبط الإبداع والذائقة على حد سواء.

[1] القرطاجني (أبو الحسن حازم ابن حازم بن محمد بن حسن،): مناهج البلغاء وسراج الأدباء، المرجع نفسه، ص87

الدرس الثاني

الشعرية في النقد الغربي المعاصر

Poetics in contemporary Western criticism

تمهيد:

شغلت الشعرية الفكر النقدي منذ أرسطو، وما تزال تحتل موضعًا مركزيًا في الأنظمة النقدية والجمالية، ثم إنّ البحث والدراسة في هذا المجال ما فتئ يحمل أفكارا جديدة وأعمالا مميزة، وفي هذا الدرس سنتعرف على الشعرية في النقد الغربي المعاصر، من حيث تاريخ ظهورها، وخصوصية مصطلحاتها، وأهم أعلامها.

1-تاريخ الشعرية الغربية:

إن الحديث عن تاريخ الشعرية في النقد الغربي المعاصر، يعود إلى فصول متقدمة، ودراسات أولية مهدت لظهور هذا العلم من خلال ارهاصات وشذرات سابقة، ويمكن تصنيفها إلى أربعة مراحل: الشعرية قبل آرسطو، شعرية آرسطو، ما بعد آرسطو (عصر النهضة)، وشعرية العصر الحديث، وقد «ظهرت نظريات الأدب مع وجود الأدب نفسه في الحضارات القديمة؛ كالحضارات السامية والحامية (البابلية، والآشورية، والسومرية، والأكادية، والفرعونية والحضارة الصينية، والحضارة الهندية، والحضارة اليونانية، والحضارة الرومانية، والحضارة العربية الإسلامية، والحضارة الغربية، وقد اهتمت هذه الحضارات بدراسة النصوص الأدبية والفنية والجمالية وتحليلها وتأويلها»[1]، ووفق ما سبق، يمكننا الحديث عن **شعريات متعددة**، وأكثر ما يهمنا من كل هذه الشعريات في هذا الدرس؛ الشعرية الغربية* التي سنحاول تحديد تدرج تاريخها، وأهم أعلامها، وخصوصية توظيف المصطلح، ثم تقنيات المقاربة التطبيقية، وقد عرفت الشعرية الغربية مراحل أساسية، بحسب الدارسين وبحسب تعدد واختلاف رؤاهم، ويمكن حصرها في المراحل الأتية بحسب ما ذكره جميل حمداوي:

أ-الشعرية قبل أرسطو (ارهاصات أولية)

اهتم **أفلاطون** قبل أرسطو، **بالشعرية ونظرية الأجناس الأدبية** في كتابه (الجمهورية) عندما **ميز بين السرد والحوار**، أو بين الحكي القصصي والحكي المسرحي؛ حيث يشتمل **الأول (الحكي القصصي)** على **السرد والحوار**، ويتضمن **الثاني (الحكي المسرحي) الحوار فقط**، ومن ثم، تمثل الملحمة النمط الأول، وتمثل المسرحية المأساوية والهزلية النمط الثاني، على أن هناك نمطا ثالثا يشتمل على السرد فقط، وهو المدائح.

ب-النظرية الشعرية عند آرسطو (شعرية البلاغة)

بدأت **النظرية الشعرية** مع أرسطو (322 ق م) الذي **وضع مجموعة من القواعد الخاصة بالشعر والمسرح والخطابة** في كتابيه (فن الشعر) و(فن الخطابة)، وتتجلى هذه الشعرية في وضع نظرية للأجناس الأدبية؛ حيث **قسم الأجناس الأدبية إلى شعر، وملحمة، ودراما**، يعد كتابه **"فن الشعر"** أول عمل منهجي في الشعرية، اهتم فيه صاحبه بالشعر اهتمامًا كبيراً فقد وصفه بالمحاكاة في قوله «الشعر محاكاة تتسم بوسائل ثلاث قد تجتمع وقد تنفرد وهي الإيقاع والانسجام، واللغة»[2]، فمعيار الشعرية عند أرسطو يتحدد من خلال تلك العلاقة بين هذه العناصر الثلاثة التي قد تجتمع وقد تنفرد لتشكل شعرية، ويرى "أرسطو" أنّ الانسجام هو ما يجمع بين الإيقاع واللغة، على أن اللغة نبع لا ينضب يرفعها الإيقاع لمرتبة الشعر، ويزينها الانسجام في مراتب البلاغة، وفي الحقيقة، فقد" كثرت التأملات حول الأجناس الأدبية -وهي قديمة قدم نظرية الأدب-بعد كتاب أرسطو في الشعر الذي يصف الخصائص النوعية للملحمة والتراجيديا، فقد ظهرت، منذ ذلك الوقت، مؤلفات ذات طبيعة متنوعة حذت حذوه.

---

[1] جميل حمداوي: نظريات النقد الأدبي والبلاغة؛ في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، ط1، 2011، ص207

* يوظف جميل حمداوي ليدل على الشعرية مصطلح **النظرية الجمالية الجديدة (New Aesthetic Theory)** هو مصطلح انجلوساكسوني أطلقه كل من (جون جوغلين وسيمون ملباس) في كتابهما الجمالية الجديدة الصادرة سنة 2003

[2] آرسطو طاليس: فن الشعر، المرجع نفسه، ص 43

ج--عصر النهضة-الشعرية ما بعد آرسطو:

لم تحقق الدراسات السابقة تقاليدها الخاصة إلا ابتداء من **عصر النهضة**، حيث تتابعت الكتابات حول قواعد التراجيديا والكوميديا، والملحمة والرواية، ومختلف الأجناس الغنائية، وارتبط ازدهار هذا الخطاب، بكل تأكيد، ببنيات إيديولوجية سائدة، وبالفكرة المتبناة عن الجنس الأدبي* في ذلك العصر، كونه قاعدة محددة لا ينبغي خرقها، **وسميت الشعرية** بهذا الاسم؛ لأن **بدايتها كانت تنطلق من فن الشعر** باعتباره الجنس الأدبي الأول والسامي الذي كان يتربع على قمة الأجناس والأنواع الأدبية منذ الفترة اليونانية، وأكثر من هذا فلقد كانت الدراما والحكاية والملحمة تكتب شعرا، لذلك حظي الفن الشعري بمكانة كبرى في مجال الشعرية، ومما يجدر ذكره أنّ الشعرية لها علاقة وثيقة بالشعر وكل ما هو شعري، مادامت قد أسست قواعدها وآلياتها ومفاهيمها ومعاييرها على أسس الشعر ومبادئه، ومن هذا المنطلق كان يطلق الشعر على الأدب بصفة عامة، وظهرت مؤلفات أخرى في الشعرية ككتاب المطلق أو السامي(Du Sublime) ، كما كتب اللاتيني [كوينتس هوراتيوس فلاكس Qvintvs Horativs Flaccvs] (هوراس Horace) **(الفن البوطيقيL'art poétique)** أو (أرت بويتيكا Art poetica) الذي احتوى على **قواعد لتركيب الشعر**، وقد ميز من خلال كتابه بين الأجناس الأدبية كالشعر والدراما والملحمة على غرار أرسطو، وأثرت أعماله على الغرب منذ عصر النهضة حتى القرن 19 .

د- الشعرية في العصور الوسطى:

وفي فترة العصور الوسطى، سار الباحثون والمبدعون على خطوات كتابات (أرسطو) و(هوراس) في **دراسة الشعرية وتقويمها**، واحترام قواعد الفن الشعري، ويمكن ان نذكرها تباعا:

- **انتقلت الشعرية إلى إيطاليا** مع (سكاليجير Scaliger - 1609) و(كاستل فيترو Castelvetro).
- **وانتقلت الشعرية** إلى ألمانيا مع (لسينج Lessing 1729-1781) و(هيردر Herder 1744-1803) ، والأخوين (شليجل 1767-1845/ 1772-1829) Schlegel، و(نوفاليس Novalis 1772-1801)، و(هولدرلين Hölderlin) الذين أرسوا دعائم المدرسة الرومانسية .
- **وترافقت الشعرية في بريطانيا مع المدرسة الرمزية** التي تمثلها (كولريدج Coleridge 1772 - 1834) ، ووضع أسسها (إدغار ألان بو .Edgar Allan Poe 1809-1849)
- **عرفت فرنسا الشعرية** مع (مالارمي Mallarmé 1842- 1898) ، و(بول فاليري Valéry1871- 1945) وفي القرن الثامن عشر الميلادي.
- **تحولت الشعرية**، في **ألمانيا** بالخصوص، إلى مبحث **مرتبط بالفلسفة الجمالية (الإستيتيقا)**، ونتج عن ذلك أن اختفى التحليل الملموس للنصوص والخطابات بشكل تدريجي.

-وجاء طرح (أبرامس A.H.Abrams) **تصنيفا للنظريات الشعرية** وفق عناصر أربعة يتشكل منها العمل الأدبي وهي: **المؤلف، والمتلقي، والنص، والمحيط**، ويمكن حصر هذه النظريات فيما يلي:

1-**نظرية المحاكاة** التي تربط الأدب **بالواقع** المرجعي والسياقي والتاريخي.
2-**النظرية البراجماتية** التي تربط العمل الأدبي **بالمتلقي**، كما يبدو ذلك جليا في القرنين السابع والثامن عشر الميلاديين.
3-**النظرية التعبيرية** التي ركزت كثيرا على **المبدع** كما عند الرومانسيين الألمان.
4-**النظرية الموضوعية** التي ركزت على النص في حد ذاته، دون الاهتمام بالمبدع وعبقريته وفرادته، كما يبدو ذلك واضحا في منظور الرمزيين.

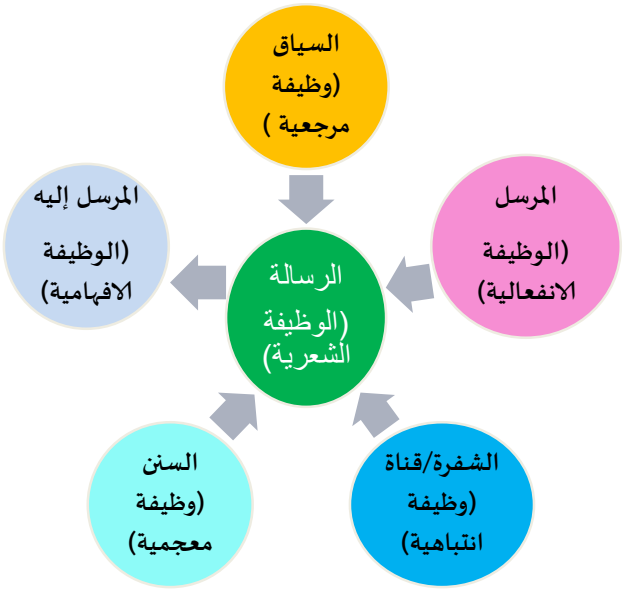
هذا كان اختصارا لقرونٍ وسنين، تحوّل فيها مسار الشعرية من تصنيفات للأجناس الأدبية وتحديدا لقوانينها إلى علم يدرس فرادة الأدب وتميزه.

---

* كانت الأجناس الأدبية تنتمي إلى الأدب، ولكنها كانت تعتبر وحدة من مستوى أدنى تنتج عن تقطيع بإمكاننا أن نقارنه بموضوعات نظرية الأدب السابقة، ولكنها مع ذلك متميزة عنها، ففي حين، إن الرمز أو التمثيل أو الأسلوب المجازي هي خصائص مجردة للخطاب الأدبي، فإن الأجناس الأدبية كانت تنتج عن نوع آخر من التحليل، إنه الأدب في أجزائه".

2-قراءة في المصطلح الغربي:

إنّ مساق البحث عن الشعرية وتحولات المصطلح وخصوصيته ومجال دراسته في المقاربة الإجرائية، لبداية لقراءة في مصطلح الشعرية الغربي ومسار تطوره منذ آرسطو، الذي اهتم في دراسة شعرية البلاغة **بالصور الشعرية والفنية والبلاغية** التي يتزين بها النص الإبداعي، على أساس أن البلاغة زينة وجمال وتنميق وبديع، وظيفتها الإمتاع والتأثير في نفسية المتلقي، إلى أن تصل الشعرية إلى المدرسة الرمزية بامتداد زمني طويل، ولا نختزل «**الدراسات الحديثة** التي طرحها (دي سوسير F. DE. Saussure) (1857-1913)، فقد جاءت لتنبثق عنها الشعرية وتولد من رحمها، وبدأت الشعرية تأخذ ملامح جديدة لتشكل قسما من اللسانيات-عند (رومان جاكوبسن 1896-1982)، كعلم للبنى الألسنية، بيد أنّ عددا هاما من الإجراءات التي تتناولها الشعرية لا يتوقف عند حدود المشكلات اللغوية، بل يتجاوزها إلى التعلق عموما بنظرية العلامات(la théorie des signes) ، هذه النظرية التي تشير بدورها إلى السميائيات (...) نظر (ياكبسون Jakobson) إلى الشعرية نظرة تتسم بالأدبية، فقد ارتبط **مصطلح الشعرية بجهوده اللسانية** التي قدمها في مضمار حديثه عن **وظائف اللغة** (...) من أن **الوظيفة الشعرية هي الوظيفة اللغوية التي تغدو رسالة ما بوساطتها أثرا فنيا** »[1] **فالشعرية** تقوم على تأدية العديد من الوظائف اللغوية لتبليغ رسالة ما بتغيير مجري البحث من "الأدب ذاته"، إلى ما يصطلح عليه "**بالأدبية**". وطرح (ياكبسون Jakobson) مخططا تواصليا لوظيفة الشعرية **(الشعرية التواصلية)** وتُعني هذه المرحلة التركيز على **اللغة الشعرية** (الرسالة)، بتبيان **فنياتها وجماليتها وروعتها**، ودراسة مختلف صيغها الكلامية في سياقاتها التواصلية المتعددة. أي: دراسة اللغة في ذاتها ولذاتها، يمكن أن نمثله كالأتي:



ويتحدد مجال اشتغال الشعرية مع (**جون كوهن.Cohen . J**) ليظهر مصطلح أخر هو **شعرية الشعر** أو **شعرية الانزياح** ويرى أن الشعرية « علم موضوعه الشعر »[2] تتمحور **شعرية الانزياح** حول العمل الإبداعي "الشعر" ، وترى أن **الإبداع** الشعري ليس كلاما عاديا مألوفا خاضعا للقواعد المعيارية والمنطقية السائدة في الخطابات العلمية، بل هو **خطاب متمرد ومنزاح عن القواعد المألوفة**، يقوم مبدأ الانزياح اللغوي عنده على: «ثلاثة مستويات كبرى المستوى التركيبي، والصوتي، والدلالي، مع حرصه الشديد على تضافر المستويين الصوتي والدلالي في الحكم على الشعرية، حيث لم يكن التمييز بين الشعر والنثر إلا من خلال تضافر هذين المستويين»[3]

---

[1] خيرة بوخاري: مصطلح الشعرية بين الغرب والعرب، مجلة الممارسات اللغوية، المجلد 11، العدد 1، مارس 2020، ص 239

[2] John Cohen : Structure du Langage poétique, Flammarion, 1966, p 7 (La poétique est une science dant la poésie est l'objet)

[3] بشير تاوريت: رحيق الشعرية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006، ص71

كما اقترن مصطلح الشعرية بالناقد (تزفطان تودوروف)، **وتتسع الشعرية** عنده لتشمل **الشعر والنثر** كون هذين النمطين يجمعهما رابط الأدبية، يقول(تودوروف): «ليس العمل الأدبي في حد ذاته هو موضوع الشعرية فما تستنطقه هو خصائص هذا الخطاب النوعي الذي هو الخطاب الأدبي، وكل عمل عندئذ لا يعتبر إلا تجليا لبنية محددة وعامة ... فإن هذا العلم لا يعنى **بالأدب الحقيقي** بل **بالأدب الممكن**، وبعبارة أخرى يعنى بتلك **الخصائص المجردة التي تصنع فرادة الحدث الأدبي**، أي **الأدبية**»[1]، فالشعرية في نظره لا تهتم بالأدب بقدر ما تهتم بتلك الخصائص التي تميزه عن كافة أنواع الإبداع الأخرى.

فالشعرية أفق كتابة يسكنه هاجس الترحال إلى آفاق من التشكل لا تحد، **تعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها**، من خلال البحث عن **لغة تتجاوز الكائن** في الصيغ والأساليب والدلالات الاعتيادية إلى **الممكن في توقها إلى اختراق طاقات الكامن** فيها، بمعنى أنها **تتجاوز حدود الواقع** واللغة الاعتيادية **لتحلق في فضاءات غير مكبلة بقوانين اللغة** وما يفرضه علم التراكيب وأعراف الكتابة...وقد تعددت المصطلحات الدالة على الشعرية تعدد اشتقاق، ويمكن أن نختصرها فيما ذكره يوسف وغليسي في كتابه الشعريات والسرديات[2]، أما مشتقات المصطلح فهي بحسب الجدول الموالي:

المصطلح	قائله	مفهومه
Poétisme	أورده (جاكوبسن) في مقالة عنوانها ما هو الشعر؟ في كتاب قضايا الشعرية	اسم للمدرسة الشعرية التي ينتمي إليها (نزفال) وهي البديل التشيكي للسريالية.
Poéticité	-ذكره (تودوروف) في سياق حديثه عن كتاب (جون كوهن) بنية اللغة الشعرية. - أورده (جاكوبسن) في سياق شرطي ربطه بالشعر	بدا له "ضمن منظور الشعرية (Poétique) التي لا تدرس القصيدة بما هي في ذاتها ولكن بقدر ما هي مظهر للسمات الشعرية (Poéticité)" -"سنتحدث عن الشعر حين تغدو السمات الشعرية (Poéticité) وظيفة شعرية (Fonction Poétique) ذات نزوع مهيمن متجلية في عمل ادبي".
Littérature	(تودوروف)	ليس ما تدرسه الشعرية هو الشعر والأدب، بل السمات الشعرية (Poéticité) والأدبية

ولم تنحصر مصطلحات الشعرية فيما سبق ذكره بل توسعت وتعددت في «دراسات (آي. أي. ريتشاردز Richards) وأصحاب النقد الجديد (New Criticism) أو الكلاسيكية، كما سبقتها محاولات أخرى تقوم على أسس بنيوية فعلية بين أبرزها دراسة (رومان جاكبسن للوظيفة الشعرية (poetic function) دراسة (تودوروف Todorov) في الشعرية، ودراسة (جورجي لوتمان) لبنية النص الأدبي (...) ومعظم هذه الدراسات تنتمي أصلا إلى الدراسة الرائدة التي قدمها (موكاروفسكي Mukarovsky) في وصف اللغة الشعرية عام 1940»[3]، كما «حدد (أمبرتو إكو Umberto Eco) غاية المنهج النقدي الذي اسسه(كروتشه Croce) بأنها **إقامة حد فاصل بين الشعر واللاشعر**، كما شغلت مدرسة كاملة، هي مدرسة (الأشكاليين الروس Formalists) نفسها بمحاولة اكتشاف الشعرية وتحديد شروط تكونها أو واقع تبلورها»[4]، كما ظهر جملة من مصطلحات الشعرية في النقد الغربي، فمع (**رومان جاكوبسن**) مصطلح **شعرية التكافؤ والتوازي**، وظهر مع (**موكار وفسكي**) ما يسمى **شعرية الأتمتة أو التفعيل**، ومع (**صموئيل ليفين**) مصطلح **شعرية الازدواج**، ومع (جوليا كريستيفا) مصطلح **شعرية الأسلبة**، ومع (**امبرطو إيكو**) ما يسمى **شعرية الايحاء الموجه**، ولا يتسع المقام لذكر تفاصيلها كاملة فكل مفهوم من مفاهيم أو مصطلح ومصطلحات الشعرية يحتاج درسا كاملا عند كل ناقد.

---

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت، ورجاء بن لسلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص23

[2] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في الحدود والمفاهيم، منشورات مخبر السرد العربي، جامعة منتوري، ط1، 2007، ص-ص 24-26

[3] كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987، ص 2

[4] المرجع نفسه، ص 2

الدرس الثالث

شعرية السرد (البويطيقا الجديدة)

Poetics of narrative(New Poetics)

تمهيد:

هيمن الشعر امتدادا زمنيا طويلا، اتجه الباحثون والدارسون والنقاد إلى مقاربته دراسة وتفسيرا وتأويلا، ولم يُغفلوا ظاهرة من ظواهره إلاّ ووقفوا عند تفاصيلها، ويشهد العصر الحديث والمعاصر هبَّة غير مسبوقة نحو النماذج السردية على تعدد أنواعها، فما هو السرد؟ وما هي الأنواع السردية؟ وما هي شعرية السرد؟

1-مفهوم السرد (Narration):

تتفق المعاجم اللغوية على أن **السرد تتابع**، ففي لسان العرب: «السرد في اللغة تقدمة شيء إلى شيء تأتي به متسقا بعضه في أثر بعض متتابعا، سرد الحديث ونحوه يسرده سردا إذا تابعه، وفلان يسرد الحديث سردا إذا كان جيد السياق(...)وفي صفة كلامه ﷺ، لم يكن يسرد الحديث سردا أي يتابعه ويستعجل فيه ...»[1]، ولا يختلف عنه معجم أساس البلاغة: «... وتسرد الدر: أي تتابع في النظام، وسرد الحديث والقراءة جاء بهما على ولاء (...)وقيل لأعرابي أتعرف الأشهر الحرم؟ فقال: ثلاثة سرد وواحد فرد*...»[2]

والسرد: « **الطريقة التي يتم بها الحكي**، وبمعنى آخر **الكيفية التي تروى بها القصة**، وهو ما يستدعي بالضرورة الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في ذلك، وأولها **اللغة** ومن ثم طرق تأليف الكلام وأساليب نظمه في سلك واحد، وعلى أشكال مختلفة، فالقصة أو الحكاية الواحدة يمكن أن **تحكى بطرق عدة** وهذه العملية هي **جوهر السرد وحقيقته**، وهي التي يتم الاعتماد عليها في **تمييز أنماط الحكي** بشكل عام، وبما أن **الحكي يقوم** عامة **علي دعامتين أساسيتين** أن يحتوي علي **قصة** تضم **أحداثا معينة**، وأن **تتعين الطريقة التي تحكي بها القصة** »[3]، وبما أن السرد يرتبط في مفهومه بالحكي، فهو يعتمد عليه في تمييز أنماط السرد بشكل عام.

ويتخذ السرد[4] عند (تودوروف) مفاهيم متعددة يقول:

- **السرد يقابل الخطاب** وعليه فإن ما يهم في **العمل الأدبي** هو أن يوجد في الخطاب (أي السرد) **راو يروي القصة** ويوجد أمامه قارئ يتلقاها **فلا تهم الأحداث المروية** بقدر ما **تهم الطريقة التي يتبعها الراوي في نقلها لنا** (أي نقل القصة).

- إن **السرد كله عبارة عن تسلسل أو تداخل مجموعة من المقاطع السردية الصغيرة ويقصد بالمقاطع الأحداث والأفعال).**

-**السرد ليس تتابعا للأفعال بشكل عفوي وإنما هو تتابع على وفق منطق معين** ينظر (تودوروف) إلى السرد من حيث هو خطاب فهو خطاب حقيقي يوجهه الراوي إلى القارئ، ويعرفه (جيرار جنيت) بأنه «عرض لحدث أو متوالية من الأحداث حقيقية أو خيالية، بواسطة اللغة وبصفة خاصة بواسطة لغة مكتوبة»[5]

السرد «الحديث أو الإخبار (كمنتج وعملية وهدف وفعل وبنية وعملية بنائية) لواحد أو أكثر من واقعة حقيقية أو خيالية (...) من قبل واحد أو اثنين أو أكثر (غالبا ما يكون ظاهرا) من الساردين وذلك لواحد أو اثنين أو أكثر (ظاهرين غالبا) من المسرود لهم، ومثل هذه النصوص (وقد تكون مهمة) الإلكترونات عناصر مؤلفة للذرات (...)السرد يجب ان يتضمن موضوعًا متصلا ويشكل كلا متكاملا (...) الأشكال التي يمكن أن يتخذها السرد (ففي عالم السرد القولي وحده هناك الروايات والرومانسيات، والروايات القصيرة والقصص القصيرة، والتاريخ، والسيرة،

---

[1] ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، المجلد 7، د ت، ص 165 (مادة سرد)

* ثلاثة سرد أي متتابعة (ذو القعدة، ذو الحجة، محرم)، وواحد فرد (رجب) وقيل عنه فرد لأن بعده شعبان ورمضان وشوال.

[2] الزمخشري: أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص203

[3] حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للنشر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1993، ص 45

[4] جيرار جنيت: حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوحمالة، منشور ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد، الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط 1. 1992 م، ص71

[5] سعيد يقطين: الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص 129

والسيرة الذاتية، والملاحم، والأساطير والقصص الشعبية، والقصص البطولية، والقصائد القصصية، والتقارير الإخبارية وقصص المحادثات العادية وغير ذلك)»[1]

2-أنواع السرد:

«يميز (إيخنباوم) في السرد بين القصة القصيرة والرواية، بالتمييز بين نوعين من السرد: **السرد الحرفي والسرد المشهدي** أو ما يسمى **بالحوار المسرحي**. وإذا كانت لغة الشعر شفوية، فإن لغة السرد مكتوبة؛ كما يبدو ذلك جليا في الرسائل، والمذكرات، واليوميات، والرواية، والقصة، والدراسات النقدية والأدبية الوصفية والمعيارية. ومن ثم، فقد استعرض الكاتب مجموعة من الأشكال والأنواع السردية، ورصد مختلف المراحل التي مرت بها»[2]، ويمكن أجمال الأنواع السردية من خلال طرحه في الآتي:

1.2-القصة:

وهي وسط بين القصة القصيرة والرواية وتعالج جوانب أوسع مما تعالجه القصة القصيرة وكاتب القصة أمامه مجال رحب وفرصة واسعة ليعدد مشاهدها، يطور أحداثها على صورة قوية متكاملة.

2.2-الحكاية:

تتكون الحكاية، (...) **من مجموعة الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط فيما بينهم علاقات وتحفزهم حوافز تدفعهم إلى فعل ما يفعلون**. على أن هذه الأحداث التي تقع، أو التي يقوم بها أشخاص تربط ما بينهم علاقات وتحفزهم لفعلهم حوافز، إنما هي أحداث أو أفعال تتوالى في السياق السردي تبعا لمنطق خاص بها يجعل وقوع بعضها مترتبا على وقوع البعض الآخر. أي أن ما يقع أو ما يجري فعله، خاضع لمنطق، وإن بدا لنا أحياناً عبثياً فاقداً لكل منطق. فالمنطق هذا خفي، يتوخى، في خفائه أحياناً، المظهر العبثي، أو الإيحاء بالفوضى. وعليه، فلئن كانت الأفعال تتوالى وفق منطق، وكان فاعلو الأفعال مرتبطين بعلاقات فيما بينهم محفزين على نحو ما»[3]، **هي نواة القصة لذلك تخلو تماما من العناصر الفنية.**

3.2-القصة القصيرة:

تعالج جانباً واحداً من الحياة، لا عدة جوانب، فتقتصر على سرد حادثة، ذات عناصر جزئية، تتدرج تحتها لتؤلف موضوعاً مستقلاً بشخصياته ومقوماته، ويكمن **الفرق الجوهري بين القصة والقصة القصيرة** إنّ **طبيعة القصة القصيرة هي التركيز**، فهي تدور حول حادثة أو شخصية أو عاطفة مفردة أو مجموعة من العواطف. ولهذا فهي لا تزدحم بالأحداث والشخصيات والمواقف كالرواية والقصة.

4.2-الرواية:

"تجربة أدبية، يعبّر عنها بأسلوب النثر سردًا وحوارًا من خلال تصوير حياة مجموعة أفراد (أو شخصيات)، يتحركون في إطار نسق اجتماعي محدد الزمان والمكان، ولها امتداد كمّي ومعين، يحدد كونها رواية".

وسنأتي إلى تفصيل هذه الأنواع في الدروس اللاحقة.

---

[1] جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003، ص-ص145-146

[2] جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، افريقيا الشرق، الدرار البيضاء، المغرب، ط1، 2016، ص –ص17-19

[3] يمنى العبد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المشهد البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط3، 2010، ص43

1-شعرية السرد:

الشعرية أو ما يسمى أيضا بالإنشائية أو البويطيقا (Poetique) مصطلح تعددت مفاهيمه، وذلك لاختلاف زوايا النظر بين الدارسين، ففي **التصور الفلسفي الآرسطي** نجد أن **الشعرية قد ارتبطت بالمحاكاة**، وارتبطت عند **(رومان جاكسون) خرجت من رحم اللسانيات**، أسسها **(رومان جاكسون)** على أسس وصفية وعلمية موضوعية، بالتركيز على الأدبية (Litterarite)، والقيمة المهيمنة، والعناصر البنيوية التي تميز جنسا أدبيا عن الآخر، واعتبر أن **الوظيفة الشعرية، هي الوظيفة المهيمنة** على الوظائف الأخرى، أما في التصور النقدي عند **"تودوروف"**، فإنها تهتم **بالبنية المجردة للخطاب الأدبي**، أما عند **العرب القدامى** فقد ارتبطت **بالشعر**، أما عند **المحدثين** فنجدهم قد تأثروا بالغرب، فحاولوا توسيع دائرة مفهومها لتشمل **جميع أنواع الخطاب الأدبي**، أما عند العرب القدامى فقد ارتبطت بالشعر، فنجد **"الشعرية" عند "كمال أبو ديب"** متعلقة **بالفجوة (مسافة التوتر)**، أما **"أدونيس"** فاعتبر أن **الغموض هو الذي يحدد جمالية الشعرية** في الخطاب السردي.

والسرد «فرع من فروع **الشعريّة** التي تهتم **وتعنى باستنباط القوانين الداخلية للأجناس الأدبية واستخراج النظم التي تحكمها، والقواعد التي توجه أبنيتها، وتحدد خصائصها وسماتها**»[1]، وترتبط **شعرية السرد*** أو البويطيقا الجديدة (New Poetique) ارتباطا مباشرا **ببنية التركيب وما تخلقه من انساق لغوية** ، وهي أقرب ما تكون إلى إيحاءات المفردة من أخيلة تتعدى الواقع أو تدور حوله، وتخلق بذلك فجوةً أو انزياحا يبعد عن أصل الكلمة، بمعينٍ آخر كالاستعارة أو التشبيه أو المجاز أو الكناية أو الرمز*... يوظف في خلق **انزياح* يجعل البنية تبتعد عن أصلها، وإن كانت ثابتة للعيان مكتملة المعنى**، لكنها لا تدل على معناها الأصلي، فاللغة تعطي انطباعا أخر بين المتشابهين أو المتطابقين أو المتقاربين ينزاح به فكر المتلقي ليكتشف أبعاده المتعددة، بعد مراوغة كبيرة استنشق منها المؤلف رحيق اللغة وتعايش في سحرها وألقاها تصوراتٍ لألوان جميلة تأخذها الأنساق اللغوية إلى الانزياح، وتأخذ معها الألباب.. وهذا الذي تتبناه **الشعرية** بأن **تبحث عما يخلق فجوة أو مسافة من التوتر**، جزء منه إرادي يتعايش فيه الانسان وجزء يأخذه إلى عالم آخر من الخيال؛ ليستلهم ويستجلب كل مفردة تتطابق مع صورة المرئي الحقيقي التي اعتادت العين رؤيتها، **فالشعرية تدل على مدى علاقة التركيب بفحوى النص، وعلاقة البنية مع ذاتها ثم مع تناسقها في النص** فهي لا تخص الشعر بذلك فحسب، وإنما تخص النثر أيضا، وأن كل كلام يقال هو دائر تحت محكها حتى تخرجه أما أنه كلام عادي أو أنه كلام فني يرقى الى مستوى عالٍ من الأدب. تحدث الشعرية في اللغة، من خلال **إعادة بناء هذه اللغة بطريقة جديدة**، إذ تقوم **البنية في اللغة الشعرية على المجاز والصورة والرمز، وتسعى الشعرية** إلى ربط **تركيب اللغة في اطروحاتها مع العلاقة التي تثير ذلك التركيب في المتلقي** من خلال وضع المحسوسات في النفس، **مع الدلالات سواء كانت لغوية أو نحوية أو بلاغية أو ايقاعية**، في شمولية تتمحور في إيصال النص إلى المتلقي في أبهى صورة وأدق معنى، ويحتاج الدارس إلى خطوات كي تعامل مع النموذج السردي*، ليكتشف شعريته، وهذه أهم الخطوات، ويمكن ان يركز الدارس على حالة واحدة او الحالة الغالبة والظاهرة الشعرية الأكثر تميزا، إن كان النموذج النثري عدة نصوص.

---

[1] تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري مبخوت، رجاء بن سلام، الدار البيضاء المغرب، ص 23

* **شعرية السرد:** أن يكون في السرد جماليات يمكن أن تجعل من نص ما شاعريا، والمقصود بالجماليات هنا أساليب التعبير في اللغة.

* **الرمز:** الإيحاء والتلميح والابتعاد عن التصريح وما ينطوي تحت هذه الاصطلاحات من معان، **أنواع الرمز انظر درس الصورة الشعرية**.

* **الانزياح:** استعمال للغة بمفردات وتراكيب وصور، استعمالا يخرج بها عن معتاد ومألوف توظيفها ليؤدي ما ينبغي له ليتفرد الابداع وقوة جذبا وأسرا

* **1-شعرية البداية والنهاية:**

2-شعرية العتبات: العنوان الرئيسي، العناوين الفرعية، الاهداء...

3-شعرية اللغة: (الانزياح اللغوي أو الفجوة اللغوية)

4-شعرية الفضاء: [المكان والزمن]

5-شعرية الوصف [وصف الزمن، وصف المكان، وصف الشخصيات]

6-شعرية الإيقاع: [الإيقاع الزمني: الاستيباق، الاسترجاع، تكرار الحدث، **الإيقاع البصري:** التنقل بين الأمكنة، والتنقل بين الاجناس الأدبية أو التنقل بين السرد والحوار]

7-شعرية الصورة البيانية: [التشبيه، الاستعارة، الكناية، الرمز...]

8 شعرية توظيف التناص [ديني، أدبي، أسطوري...]

9-شعرية الجملة السردية: هي الجملة التي تستمد عطاءها من التركيب النحوي واللغوي والأسلوبي والبلاغي، تركيبا نابعا من سماتها الشعرية، اللغة هي الأداة المهمة في نقل تجربة المبدع المتوقفة على ارتباط العلاقات الداخلية في النص وإيجاد الألفاظ المناسبة في داخل السياق لنقل المعنى.

الدرس الرابع

الشعريات التداولية وشعريات التأويل

Pragmatic poetics - the poetics of interpretation

تمهيد:

اهتمت الشعرية بالأجناس الأدبية بمختلف أنواعها ما جعلها تنفتح على حقول معرفية متعددة وتتقاطع معها، ولأنها ولدت من رحم اللسانيات اتسعت وامتدت إلى البنيوية والأسلوبية وغيرها من المناهج الأدبية النسقية، فصرنا نسمع عن الشعرية الأسلوبية والشعرية الدلالية بالموازاة مع الشعرية الأدبية، وغير بعيد عن ذلك ظهر ما يسمى بالشعريات التداولية! وشعريات التأويل! فما هي التداولية؟ وما علاقتها بالشعرية؟ وما هو التأويل؟ وكيف امتدت إليه الشعرية؟ وما علاقتها ببعض؟

1-الشعريات التداولية:

1.1-التداولية (Pragmatic - Pragmatique)

أ-مفهوم التداولية*[1]:

اهتمت بحوث الدراسات المعاصرة باللغة، لا من خلال القواعد التي تسير وفقها فحسب، بل حتى بطريقة استعمالها وربطها بلحظة الإنجاز، مما ألجأ علماء اللغة، والمختصين في هذا المجال، للبحث عن مفاهيم جديدة، ونظريات وكذا دراسات تطبيقية، تبحث في طرق استعمال اللغة، وطرق توظيفها، وكيفيات التواصل بها، فظهرت في الاتجاهات اللغوية الحداثية، ما يسمى بالتداولية (Pragmatic - Pragmatique) التي ازدهرت في الدرس اللساني* الحديث والمعاصر، وهي تُعنى بدراسة اللغة كنظام للتواصل الفعّال، ممثلا في دراسة أشكال الاقناع، وأفعال الكلام، مركزة على المقام الذي تحدث فيه الخطابات وهي بصفة أشمل « دراسة اللغة في الاستعمال (in use)أو في التواصل (in interaction) لأنه يشير إلى أن المعنى ليس شيئا متأصلا في الكلمات وحدها، ولا يرتبط بالمتكلم وحده، ولا السامع وحده، فصناعة المعنى تتمثل في تداول(negotiation)اللغة بين المتكلم والسامع في سياق محدد (مادي، واجتماعي ولغوي وصولاً إلى المعنى الكامن في كلام»[2]، وهي إلى ذلك «تهتم بدراسة العلامات بمفسريها»[3]، وفي دراستها للغة في التواصل تتقاطع مع التداولية مع الشعرية، خاصة شعرية (رومان جاكبسن) الذي «يعود إليه الفضل في الاهتمام بالشعريات مع ظهور **نظريته التواصلية** التي اهتدى فيها الى مفهوم الرسالة وما يمكن أن تولده من دلالات كالوظيفة الشعرية التي تكون فيها الرسالة غاية في ذاتها لأنها العمل الفني المعني بالدراسة» [4] إذ أراد (جاكبسون) وضع حدود بين الرسائل اللفظية العادية والرسائل اللفظية الأدبية كون الأدب في جوهره هو بناء لغوي، ويعرفها تعريفا شاملا ومجملا بقوله : «هي ذلك الفرع من اللسانيات الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر فحسب ، حيث تهيمن هذه

ويمكن أن تجتمع هذه العناصر كلها في دراسة واحدة، كما يمكن أن يكون كل عنصر من هذه العناصر دراسة منفصلة إذا رأى الباحث أو الناقد.

*وإذا عدنا إلى جذرها اللغوي في المعاجم العربية نجد ابن منظور مثلا، في لسان العرب يذكر مادة (د و ل) بقوله: «تداولنا الأمر أخذناه بالدول، وقالوا دواليك: أي مداولة على الأمر(...) ودالت الأيام أي دارت، والله يداولها بين الناس، وتداولته الأيدي أخذته هذه مرة وهذه مرة» ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، المجلد 11، ط3، 1994، مادة (د و ل)، ولا يختلف هذا المفهوم عمّا أورده الزمخشري في أساس البلاغة، أو ما أورده الفيروز أبادي، في القاموس المحيط، فلا تبتعد دلالات الجدر(د و ل) عن معاني التحول والتبدل والانتقال، سواء من مكان إلى آخر، أو من حال إلى حال، وهذا التحول والانتقال يقتضي وجود أكثر من شخص، أو أكثر من طرف يشترك في فعل التحول، ذلك أن اللغة لها خصوصية التحول من حال إلى حال، من حال المتكلم إلى حال السامع، متداولة بينهما، منتقلة بين الناس لا يختلف رأي عن آخر في خصوصيتها هذه.

* اقتصرت أبحاث الدرس اللساني على الجانب البنيوي والتوليدي، فكان يهتم بدراسة مستويات اللغة وإجراءاتها الداخلية، وكذا وصف وتفسير النظام اللغوي، ودراسة الملكة اللسانية المتحكمة فيه في إطار ما يُسمى بـ **"لسانيات الوضع"** في مقابل ذلك اهتمت اللسانيات التداولية بما يُسمى بـ **"لسانيات الاستعمال"**.

[2] محمد أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، دار المعرفة، الإسكندرية، مصر، د ط، 2002، ص 14

[3] المرجع نفسه، ص09

[4]رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد ولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 24

الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر»[1] ، فهي تبحث في العناصر المحققة للجمالية لا في الشعر فحسب بل بفنون الأدب كلها مع احتفاظ كل نوع بقوانين خاصة التي تحقق له هذا التميز الجمالي .

ب-نشأة التداولية:

يعد السيميائي (تشارلز سندرس بيرس 1839 -1914م) أول من استعمل مصطلح البراغماتية في الفلسفة المعاصرة، حين قام بتقسيم السيميائية إلى ثلاثة أجزاء «**علم التراكيب** (Syntaxe) والذي يُعنى بدراسة العلاقات الشكلية بين العلامات بعضها ببعض، **وعلم الدلالة** (Sémantique) والذي يدرس علاقة العلامات بالأشياء التي تدل عليها وتحيل إليها، **والتداولية** (Pragmatique) والتي عرفها بأنها الجزء الذي يدرس العلاقة بين العلامات ومستعملي هذه العلامات»[2]، وكانت التداولية حسب مفهوم (تشارلز سندرس بيرس) مقتصرة «دراسة ضمائر المتكلم والمخاطب(...) وظروف الزمان والمكان (الآن، هنا) وكل العبارات (...) التي تكتسب معانيها من معطيات خارجة عن اللغة ذاتها (...) أي من الوضع الذي ينتج فيه الاتصال»[3]

وقد ركز (بيرس) في دراساته على «الوظيفة المنطقية للإشارة التي تعد جوهر الفلسفة التحليلية، ومنها ظهر مفهوم "الفعل اللغوي"، في مقال (بيرس) المشهور (كيف نجعل أفكارنا واضحة؟) الذي نشره في عام 1878(...) وكتب بعد عامين مقالة "تأثير الأفكار على الأفعال" وقد عالج من مفهوم الأفعال في سبع مقالات بعنوان (محاضرات في البراغماتية) ربط فيها بين البراغماتية والظواهر الوجودية العينية (Phénoménologie)، وذكر أن المعيار الحقيقي للمعنى يجب ألا يشير إلى الفعل بل إلى الغاية القصوى التي تحكم هذا الفعل»[4]، وقد كان أثره عميقًا في الفلاسفة الأمريكيين الذين جاءوا بعده أمثال: (تشارلز وليام موريس**1901-1979م**) (وليم جيمس**1842 - 1910م**) و (جون ديوي**1856 - 1952م**) و(شيلر**1864 - 1937م**)

لكن البدايات الفعلية للتداولية أو البرغماتية تعود إلى فترات متقاربة بين 1955 و1956، «ويمكن إرجاع هذا البرنامج المعرفي إلى الخمسينات من القرن العشرين سنة 1955م، عندما ألقى (جون أوستين John Austin)، محاضراته في جامعة هارفارد ضمن برنامج "محاضرات وليام جيمس (William James Lecture)، كما يمكن إرجاع بداياتها إلى سنة 1956، وإلى أولى مقالات (شومسكي Chomsky) و(ميلر Miller) و(نيوال Newell) و(سيمون Simon) و(مينسكي Minsky) و(ماك كولوك Mc Culloch)»[5]

ج-مجالاتها ودرجاتها:

منذ نشأة التداولية، وهي تهتم <u>بالمعنى المراد داخل السياق بين متكلم محدد ومتلقي محدد</u>، ونظرا لترتيب البحث التداولي بعد البحث التركيبي والبحث الدلالي، اتسعت مجالات البحث في التداولية، فهي تعرض للمعنى الاستعمالي، وهذا يتضمن دراسة المنطوق اللغوي، وبعد ذلك دراسة المتكلم وكل ما يتصل به، وما هدفه أو قصده، ثم المتلقي وعلاقته بالمتكلم، ومعرفة العناصر الأخرى التي تؤثر في فهم المعنى، كما تُعنى التداولية بتتبع أثر القواعد المتعارف عليها، أي من خلال العبارات الملفوظة وتأويلها، من دون أن تهمل تحليل الشروط التي تجعل العبارات جاهزة ومقبولة في موقف معين، بالنسبة للمتكلمين بتلك اللغة، كما تسعى التداولية لأن تجد مبادئ تشمل على اتجاهات مجاري فعل الكلام المتشابك الإنجاز الذي يجب أن يوجد عند انجاز العبارة، كي تصير ناجحة ومفهومة، والتداولية كما قسمها الباحثون ثلاثة أنواع[6]:

***<u>التداولية اللفظية (لسانيات التلفظ)</u>**: تبناها (شارل مورس) وتعنى بوصف العلاقات الموجودة بين المعطيات الداخلية للملفوظ وخصائص الجهاز التلفظي، أي المتكلم والمخاطب وصفة المخاطب.

---

[1] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، المرجع نفسه، ص35

[2] Anne Reboul et Jacques Moeschler : La pragmatique aujourd'hui, une nouvelle science de la communication, Editions de seuil, paris, 1998, p2.

[3]Anne Reboul et Jacques Moeschler : La pragmatique aujourd'hui, Ibid, p2

[4] محمود عكاشة: النظرية البراجماتية اللسانية (التداولية)؛ دراسة المفاهيم والنسأة والمبادئ، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2013، ص30

[5] آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 2003، ص 28

[6]فيصل مفتن كاظم: التداولية في النحو العربي، مجلة أبحاث ميسان، جامعة البصرة المجلد الثاني، العدد الرابع، 2006، ص 37

*__التداولية التخاطبية (نظرية أفعال اللغة):__ تبناها (جين أوستين) و(سيرل) وتُعنى بالقيم التخاطبية المضمرة داخل الملفوظ، والتي تسمح بالاشتغال كفعل لغوي.

*__التداولية التحاورية:__ وقد نتج تطورها عن استيراد الحقل اللساني للأفكار التي أسسها الانثرولوجيين وتشتغل بالحوارات، وهي تبادلات كلامية تقتضي خصوصيتها أن تنجز بمساعدة دوال لفظية.

كما قام الباحثون بتحديد مجال البحث التداولي، والذي يقوم –بحسب ما توصلوا إليه- على ثلاثة درجات، ذكرها (فرانسواز أرمينكو) في كتابه "المقاربة التداولية"[1]، وقد تحدث عنها من خلال حديثه عن برنامج (هانسن) في تطوير التداولية، فهو أول من حاول التوحيد النسقي، والربط بين مختلف الأجزاء المتقدمة إلى حد الآن، بطريقة مستقلة نسبيا، وذلك بتميزه لثلاث درجات في اللسانيات التداولية ، وقد ميّز بينها (هنسنHansson)*، واختار «عبارة "درجات" (...) عوضا عن "أجزاء" لأنها **تحدّد فكرة المرور التدريجي من مستوى إلى آخر**(...) ويتم وضع بعض مظاهر السياق في الاعتبار، بالنسبة إلى كل درجة، ويمكن القول إنّ السياق يغتني ويتعقد من درجة إلى أخرى»[2]، ويمكن تلخيص وإجمال درجات التداولية عند (هانسن) وفق الجدول الآتي وقد ذكرها كل من (فرانسواز أرمينكو) في كتابه: "المقاربة التداولية"[3]، وصابر الحباشة في كتابه " مغامرة المعنى من النحو إلى التداولية":

تداولية الدرجة الأولى	تداولية الدرجة الثانية	تداولية الدرجة الثالثة
دراسة الرموز الاشارية، أي العبارات الغامضة نسقيا، عبارات **معناها** غامض **ومرجعها** يتنوع نسقيا، حسب ظروف استعمالها، أي حسب سياق التلفظ.	**دراسة الطريقة التي تتصل فيها القضية المعبر عنها بالجمل المنطوقة**، وفي الحالات المهمة ينبغي أن تتميز القضية المعبر عنها عن الدلالة الحرفية للجملة.	**نظرية الأعمال اللغوية**؛ يتعلق الأمر بمعرفة ما يتم إنجازه عبر استعمال بعض أشكال اللسانيات، فالأعمال اللغوية موسومة لسانيا لكن ذلك لا يكفي لرفع الالتباسات وتحديد ما تم إنجازه حقا في وضعية تواصلية معينة.
والسياق في هذه الحالة: وجودي مرجعي يتمثل في المخاطبين وفي إحداثيات المكان والزمن.	**السياق في هذه الحالة:** موسع ليشمل ما يفترضه المتخاطبون أيضا، سياق لمعلومات والمعتقدات المشتركة " ذهني"	**السياق في هذه الحالة:** أكثر اطلاقا فالسياق هو ما يحدد إذا كان الملفوظ تم إنجازه وبذلك يرفع الالتباس في الحالات.

د-فروع التداولية[4]

تفرع عن التداولية في اللغة دراسات ونظريات عديدة، يتناول كل ميدان فيها جانبا من جوانب اللغة، فظهرت أشكال وتخصصات تداولية منها:

-**التداولية العامة:** وهي التي تعنى الأسس التي يقوم عليها استعمال اللغة استعمالا اتصاليا.

- **التداولية اللغوية**: والتي تدرس الاستعمال اللغوي من وجهة نظر تركيبية.

- **التداولية التطبيقية**: وهي تعنى بمشكلات التواصل في المواقف المختلفة.

-**التداولية الحقيقية:** التي تظهر أساسا في الخطاب الحي؛ حين تتضح شروط نجاح الملفوظ وأدائه.

-**التداولية الافتراضية**: التي تفترض شروطا معينة لأداء خطاب محكي.

--**التداولية الاجتماعية**: التي تهتم بدراسة شرائط الاستعمال اللغوي المستنبطة من السياق الاجتماعي.

---

[1] فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الانماء القومي، الرباط، المملكة المغربية، د ط، 1986، ص-ص 22-23-24

* **(هنسن Hansson)** هو الأول الذي حاول التوحيد بين مختلف أجزاء التداولية توحيدا نسقيا مراعيا التمفصل بين مختلف تلك الأجزاء وفق ما يسمى برنامج (هنسن) 1974.

[2] صابر الحباشة: مغامرة المعنى من النحو إلى التداولية، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2011، ص-ص36-37

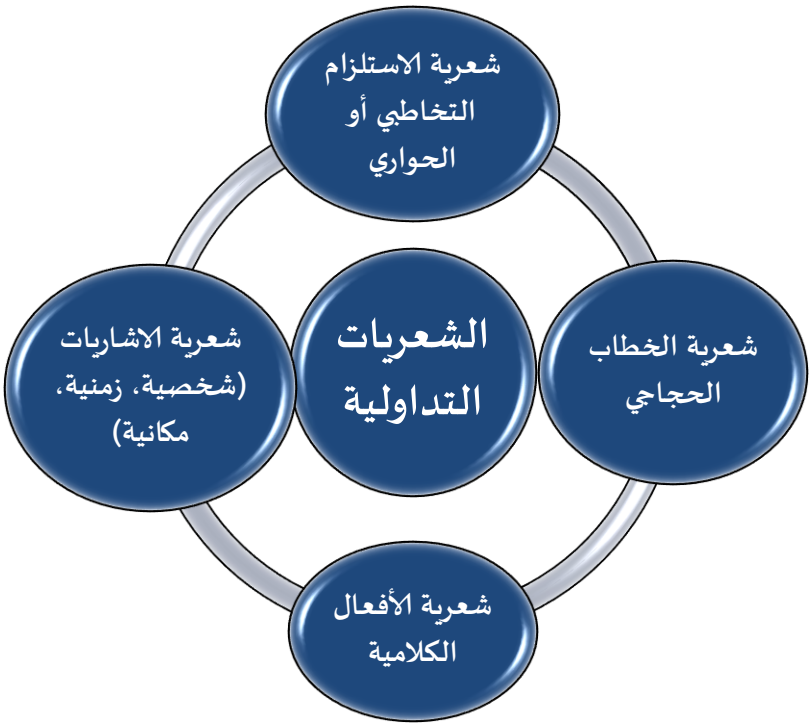
[3] فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، المرجع نفسه، ص21

[4] محمد أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، المرجع نفسه، ص15، عبد الطيف حني: التداولية الإبداعية في الشعر الثوري الجزائري، ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي نموذجا، مجلة الأثر، العدد الخاص بالملتقى الدولي الرابع في تحليل الخطاب، ص220

-**التداولية الإبداعية:** التي تقف على الشروط المتوفرة في البنية، أو **ما يحيط بها في نص إبداعي** بعدة ملفوظات في فترة زمنية معينة، حين نكون أمام نص إبداعي، ونقف على الشروط المتوفرة في البنية أو ما يحيط بها لأداء النص بعده ملفوظات في فترة ما.

هـ-تقاطعات التداولية مع العلوم الانسانية[1]

	التداولية والعلوم الاخرى
علم اللغة الاجتماعي sociolinguistics	وهو يشارك التداولية في تبيين أثر العلاقات الاجتماعية بين المشاركين في الحديث، والموضوع الذي يدور حوله الكلام، ومرتبة كل من المتكلم والسامع وجنسه، وأثر السياق غير اللغوي في اختيار السمات اللغوية وتنوعاتها.
علم اللغة النفسي psycholinguistics	يشترك مع التداولية فتى الاهتمام بقدرات المشاركين التي لها أثر كبير في أدائهم مثل الانتباه، والذاكرة، والشخصية
علم الدلالة semantics	يشارك التداولية في **دراسة المعنى** على خلاف في العناية ببعض مستوياته. ونتيجة لتنامي الاهتمام بالتفاعل بين المعنى والاستعمال ظهرت اتجاهات حديثة تحاول أن تؤلف بينهم.
تحليل الخطاب discourse analysis	يشترك مع التداولية في الاهتمام أساسا بتحليل الحوار، ويقتسمان عددًا من المفهومات الفلسفية واللغوية كالطريقة التي توزع بها المعلومات في جمل أو نصوص، والعناصر الإشارية (deictics) والمبادئ الحوارية (conversational maxims)
الشعريات التداولية	تهتم بالقارئ، ومدى علاقة الأثر الأدبي به، وقدرة القارئ على فهم النص وتحليله وإبراز مكنوناته [كالإقناع (Persuasion) والخطاب الحجاجي (Argumentative discourse) والإحالات النصية (Textual references) هيمنة الأفعال (الانجازية أو الخبرية أو الطلبية) (Dominance of verbs performative، declarative or imperative)]



[1] محمد أحمد نحلة: آفاق جديدة في البحث اللغوي المعاصر، المرجع نفسه، ص-ص 10-11

2-شعريات التأويل:

1.2-مفهوم التأويل (Interprétations/ Interpretations):

شهدت النصوص الأدبية الحديثة والمعاصرة سياقات تركيبة وأبنية لغوية لا تهب نفسها للقارئ منذ الوهلة الأولى، فصار «التعامل مع النص في منظور الحداثة وما بعد الحداثة بمثابة نزهة على تخوم حقول من الذائقة اللمعية، تتجلى عبر ممارسة تفجير الكلمة في لعبتها المتحررة»[1]، فانفتحت النصوص الأدبية على التأويل، مما أثارت التفاعل مع القارئ الذي بات عنصرا مهما في الكشف عن شعرية النصوص الأدبية، قارئ متمرس يستطيع النفاذ إلى عالمها واستنطاق رموزها الدلالية واللفظية وفق آلية التأويل.

والتأويل «بوصفه عنصرا تفسيريا لما هو موجود داخل النص من مفاهيم ومضامين ودلالات (...) يقوم بكشف الغموض الذي يكتنف مضامين النص»[2]، و«بذلك يكون مصطلح التأويل في دراستنا **اليوم قائما على إعادة ما نملكه من رصيد معلوماتي**، وبلورته في سياق التجربة، لإعطاء سلطة النص صفة التحرر من قيود خلق الصور التي تحفز الانعكاس الإدراكي لمعنى التأويل»[3]

وإن كان التأويل يمثل عنصرا مهما وضروريا لدى القارئ والمتلقي على اختلاف أصنافهم ومستوياتهم الفكرية والثقافية، فهو أيضا يلعب دورا فاعلا في توجيه كل ما يتلقاه المتلقي، ويرجع ذلك «**لمهمته** الكامنة في **التنقيب عن الدلالات الغائرة في أعماق النص واستفزاز المعنى الظاهر ليميط اللثام عن وجهه الخفي المتواري الذي لا يتأتى إلاّ بفعل القراءة والتفاعل مع النصوص الأخرى** ما يجعله أمرا مهما في انفتاح النص وتعدد معانيه»[4]

فإذا كان المعنى الظاهر ملكا متاحا لجميع القراء، فإن المعنى الخفي يستلزم بحثا واستراتيجية تأويلية تملها إشارات النص الأدبي، مما «**يتطلب مهارة تخييلية تطابق أو تتجاوز مهارة المؤلف نفسه، فمواجهة البنى الرمزية في تعددها ولا نهائيتها يحتاج الى رؤيا تأويلية تكرس جملة من العوامل والمعايير وتتوسط القراءة والعلم والتفسير والفهم الذوقي والعقلي وغيرهما من أساليب التحليل سواء عن طريق المكاشفة والظن أو عن طريق عقلنة المعنى نسبيا، أو سواها من الأساليب المحاورة، وتشابك الفضاءات وتداخل العوالم** »[5]

فالعملية التأويلية بهذه المنطلقات المعرفية لا تتاح لأي قارئ عادي بل يتصف بها القارئ الناقد الحصيف الحذق الذي يستطيع تلمس هذه الدلالات الدفينة داخل النص الإبداعي كما يجدر به اكتساب مجموعة من الآليات والتقنيات التحليلية التي تساعده في مهامه القرائية التأويلية. والمستمدة من نظرية جمالية التلقي التي تهتم بالقارئ ودوره في إعادة بناء الأثر الأدبي وانفتاحه والبحث عن مواطن الجمالية فيه.

ب-نشأته:

ويرجع الباحثون نشأة التأويل إلى «الدراسات الفقهية، والفلسفية باستراتيجيات مختلفة، ومتباعدة، غير أن القاعدة الفكرية التي ينطلق منها ترجح العقل والاستدلال بغرض توسيع مجالات التفكير»[6]، على إن ذلك لا يعني أن فن التأويل ظاهرة مُستحدثة في تأريخ الأدب والفنون، إنما هو يمتد إلى كتابات أرسطو، القائل: «إن في كل كلام تأويلا، من جهة أن اللغة تعريف لأشياء الواقع»[7]، و«ارتبط التأويل منذ القدم بالفلسفة ارتباطا وثيقا لكنه استطاع أن يتخطى الجسور ويتغلغل في النقد الأدبي القديم والحديث على السواء، فقد اعتمد على الكشوفات اللسانية الحديثة التي بدأت بأفكار عالم اللغة (فرديناند دي سوسير) والتي تُوجَتْ بظهور علم الإشارة (السيميولوجيا) مرورا بالمنهج البنيوي، وتفكيكية (دريدا) وصولاً إلى نظريات التلّقي هذه النظريات والمناهج التي كان لها الدور الأكبر في توجيه النقد الأدبي والنظر إلى حيث الشكل

---

[1] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج المعنى، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، دبي، الأمارات العربية المتحدة، ط1، 2009، ص 59

[2] آســـية متلـــف: شعرية التأويل وآلية التلقي الجمالي في النظرية الأدبية الحديثة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد، 58، ص 83

[3] عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج المعنى، المرجع نفسه، ص 66

[4] آســـية متلـــف: شعرية التأويل وآلية التلقي الجمالي في النظرية الأدبية الحديثة، المرجع نفسه، ص 07

[5] خيرة حمر العين: الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل، مجلة الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو العدد 19، جانفي 2015، ص-ص 19-20

[6] المرجع نفسه، ص 17

[7] عبد الرحمن الجبوري: التأويل المنهج والنظرية، دراسة نظرية في الأصول والمفاهيم والغايات، https://kenanaonline.com/users/aylaabd/posts/410562

والمضمون، و هكذا اهتدى النقد الأدبي الحديث إلى المنهج التأويلي الذي (...) يمنح النص أبعادا لا نهاية لها فكل مُتلقٍ (...) يُضيفُ بُعدا جديدا ويُغنيه بطريقة ما.»[1]، وقد كان التطور السريع في نظريات النقد الحديثة كان حافزا لتطور نظرية التأويل التي اتخذت في تطورها خطين:

الخط الأول: خط المُنَظّر الايطالي (ايميلوتي) والأمريكي (دونالد هيرش E. D. Hirsch 1928-) .

الخط الثاني: يمثله (مارتن هايدغر Martin Heidegger 1889-1976) وتلميذه (هانز جادامير Hans-Georg Gadamer 1900-2002)

وتقوم الممارسة النقدية، بوصفها فعلاً تأويليا على أسس ثلاث [2] :

1-تقوم في المقام الأول على النص ذاته، فالنص كيان له عمق وامتداد ومكونات، لا يمكن فهمه من دون التعريف عليها وتعيينها، ووصفها، وتحديد العلاقات الممكنة بينها، فالنص الشعري له هويته ومكوناته الدالة عليه وكذلك مع بقية الأنواع الأدبية.

2 -تقوم في المقام الثاني على معرفة نظرية تعود إلى التصورات التي يملكها الناقد عن الوقائع الخاصة بالدلالة، وطرق إنتاجها، والمواد الحاملة لها فلا يمكن أن نتصور قراءة (عفويةً) تتم عن طريق الحدس، خارج أي سياج نظري، وتكون في الوقت ذاته قادرة على تحديد مواطن المعنى وقادرة على مطاردته في مَظانِه، ومن خلال تمنعاته، وإغراءاته؛ لذا فلا يمكن للحدس أن ينتج قراءة منسجمة ولهذا تحتاج القراءة النقدية إلى معرفةٍ تشكل صيغة من الصيغ التي تتيحها لنا المعرفة الإنسانية، من أجل وصف المعنى.

3 -تقوم بالدرجة الثالثة على ثقافة الناقد، وقدرته على استحضار مرجعيات النص، الثقافية، والتاريخية، والاجتماعية، والنفسية وهي ما ينتجه الإنسان عبر سلوكه من قيمٍ، ومعارف، بأبعادها الرمزية، والأسطورية للنص، ما يبرر أهلية الناقد، وقدرته على الربط بين ما هو معطى بصيغة مباشرة داخل النص , وبين المعارف الموسوعية والأشياء القادرة على استحضار نص التاريخ , ونص الثقافة أي الأمور التي ليست بادية في التجلي المباشر للنص.

ويذكر حامد نصر أبو زيد أن الهرمنيوطيقا بدأت « عند **شلير ماخر*** -بالبحث **عن القوانين والمعايير التي تؤدى إلى تفسير صحيح** وانتهت -في تطورها الأخير إلى وضع نظرية في تفسير النصوص الأدبية. ولكنها بين البداية وتطورها المعاصر فتحت آفاقا جديدة من النظر، أهمها -في تقديرنا -لفت الانتباه إلى دور المفسر، أو المتلقي في تفسير العمل الأدبي والنص عموما، وتعد الهرمنيوطيقا الجدلية عند **جادامر*** بعد تعديلها من خلال منظور جدلي مادي، نقطة بدء أصيلة للنظر إلى علاقة المفسر بالنص لا في النصوص الأدبية، ونظرية الأدب، فحسب، بل في إعادة النظر في تراثنا الديني حول تفسير القرآن منذ أقدم عصوره وحتى الآن»[3]، فالهيرمينوطيقا تشير إلى مجموعة القواعد والمعايير التي يجب أن يتبعها المفسِّر لفهم النص، ويقتصر الهيرمينوطيقا على الخطوات التي يُفسّر بها النص الديني حصرا، فيتحدث عن هذه القواعد والخطوات دون أن يفصح عنها.

---

[1] عبد الرحمن الجبوري: التأويل المنهج والنظرية، دراسة نظرية في الأصول والمفاهيم والغايات، الموقع نفسه.

[2] الموقع نفسه.

* فريدريك شلايرماخر (Friedrich Schleiermacher) (1768-1834) أول من صاغ **نظرية التأويل العام** من خلال المحاضرات التي ألقاها 1819، بحيث تجاوزت نظريته التصور الكلاسيكي لفهم النصوص، فلم تعد مهمة الهيرمينوطيقا مقتصرة على الكشف عن المعاني الغامضة في النصوص المقدسة بل صارت محاولة للفهم، حاولت نظريته التأويلية إحداث مطابقة وتماهٍ بين التأويل ومقولة الفهم، وعرّفت **الفهم**"بأنَّه **التعرّف على قصد الكاتب** " ذلك أن الهيرمينوطيقا طريقة للكشف عن بني النصوص الداخلية الوصفية، ووظيفتها المعيارية والمعرفية والبحث عن الحقائق المضمرة فيها (أوريدة عبود: مسارات تطور الهيرمينوطيقا في الفكر الغربي الحديث، مجلة جرش للبحوث والدراسات، المجلد 21، العدد 2، 2020، ص 513)

* هانز جادامير(Hans-Georg Gadamer) (1900-2002) عمق" غادمير"ما جاء به" هيدغر " في عملية الفهم، لكن اهتمامه كان منصبا على العمل الفني (L'oeuvre d'art) ، فهو يرفض أن يجعله مجرد موضوع لمعرفة وقائعية (Connaissance factuelle) دون مراعاة لمصطلح الحوار، الذي يقيمه الإنسان مع العالم، لأنّ العلاقة بين الإنسان والعمل الفني هي **علاقة حوار** بالدرجة الأول ، على الرغم من أن تاريخية أو زمانية النص أو العمل تختلف عن تاريخية وعينا بسبب وجود المسافة الزمنية الفاصلة بينهما، **وفهمنا للعمل الفني** يعني أننا **نؤول معنى ماضينا في ضوء تجربتنا الحاضرة** (أوريدة عبود: مسارات تطور الهيرمينوطيقا، المرجع نفسه، ص 517)

[3] نصر حامد أو زيد: الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، المجلد 1، العدد 3، أبريل، 1981، ص 158

أما سيزا قاسم، فتقول أنه : « قد طرحت منذ تبلور ما يعرف اليوم بعلم الهيرمينوطيقا الفلسفي مجموعة كبيرة من التصورات حول عملية الفهم بصفة عامة، وفهم النصوص بصفة خاصة، وفهم النصوص الفنية بصفة أخص»[1]، وفي كلامها عن الهيرمينوطيقا شيء من الإطلاق ولا يخلو من التعميم وعدم الوضوح، وفي الحقيقة أن في هذا الكلام تعميم وتمويه؛ إذ لم يحدد الباحثَين ما هي الطرق والقواعد، والوسائل، والمعايير التي يتبعها المؤول أو المفسِّر، في الكشف عن مكنون النص، وهل مهمة المؤول هي ذاتها مهمة المفسِّر. فالقول بأن الهيرمينوطيقا تُمكِّن من فهم النصوص أو تسعى إلى كشف الطرق والوسائل التي تُمكِّن من فهم النصوص يحتاج إلى تفسير أكثر...

وربما نلمح عند محمد شوقي الزين، إشارة إلى بعض هذه القواعد، والوسائل، أو ما يجب أن يركز عليه المؤول أثناء كشفه عن المعنى الباطن للنص يقول: «وتجدر الإشارة إلى أننا ترجمنا كلمة (Hermeneutique) ونعني به **فن التأويل** تمييزا لها عن «التأويل» بمعنى (interpretation) (...) الملاحظ أن البعض يفضل تعريبها بالعلم التأويل، ويفضل البعض الآخر تعريبها بـ (هيرمينوطيقا) لأنها أقرب إلى والتقنيات **هو الكشف عن حقيقة شيء ما**، وتنطبق جملة **هذه الوسائل على النصوص قصد تحليلها وتفسيرها وإبراز القيم والحقائق التي تختزنها والمعايير والغايات التي تحيل إليها**، وعليه تعني (hermeneutique) **فن تأويل وتفسير وترجمة النصوص**. والتأويل عبارة عن فن - كما يذهب فريدريك شلاير ماخر-بمعنى **طريقة الاشتغال على النصوص بتبيان بنيتها الداخلية والوصفية ووظيفتها المعيارية والمعرفية والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص وربما المطموسة لاعتبارات تاريخية وإيديولوجية** »[2]، وهو بذلك يقر بأن **الهيرمينوطيقا فن تأويل** وتفسير وترجمة النصوص، بمعنى آخر طريقة الاشتغال على النصوص، **بتبيان بنيتها الداخلية، والوصفية، ووظيفتها المعيارية والمعرفية، والبحث عن حقائق مضمرة في النصوص.**

وفي ذات المقام يواصل حديثه ليعطي بعدا محددا للفهم يقول: «ما يجعل **فن التأويل** يلتمس البدايات الأولى والمصادر الأصلية لكل تأسيس معرفي وبرهاني وجدلي: والفهم عندما يعمل لا يلغو فقط، أي لا يقول رموزا، وإنما هو يؤول، أي أنه يبحث عما هو أول في الشيء، عما هو الأساس والأصل فهو يحفر في طبقات النصوص المترسبة والمتراصة (في ذاكرة التراث الإنساني) قصد الكشف عن حقائق دفينة وغابرة وفتح أقفال الكنوز المطمورة»[3]

وقد تضاربت الآراء بين كون الهيرمينوطيقا منهج أو آلية، وأغلب الترجيح، هي ليست نظرية، أو علم، إنما هي آلية وأداة تقنية لترجمة وتفسير وفهم ومقارنة للنصوص؛ وأطلق عليها البعض (النظرية التأويلية) أو (علم التأويل) على أن أكثر من تحدثوا في ذلك حَبَذّوا تسميتها بـ (فن التأويل) وإن كان التأويل فن يبحث في طريقة اشتغال النصوص فما العلاقة بين الشعرية والتأويل؟ وما هي الشعرية التأويلية؟

د-الشعرية التأويلية:

تحدد أغلب الأبحاث العلاقة بين الشَعْرِيَة والتأويل بأنها **علاقة تكامل** بامتياز ، «إن **التأويل يسبق الشعرية ويليها في الآن نفسه**، فمفاهيما تم نحتُها حسب متطلبات التحليل الملموس، ولا يستطيع التحليل بدوره أن يتقدم خطوة واحدة إلا باستعمال الأدوات التي يصطنعُهَا المذهب»[4]، وبالاستناد إلى **النقد الثقافي** نستطيع **دمج الشِعْرِيَة** التي تشتغل بفاعلية على دراسة الانساق والخطابات المتواجدة في النص **بالعملية التأويلية** التي تعمل **على إعادة بناء النص**، عندئذ من خلال هذا الدمج تتحقق لنا امكانية العبور الى اللحظة الشعرية ، ومعرفة المنابع التي تستند عليها اللحظة التي هي : المعرفية و الجمالية، والعمل على تحرير الطاقة الشعرية المختبئة لتفتح لنا آفاقها نحو التعدد الدلالي وتعدد المعاني واختلاف التأويلات وتباين الرؤى، من هذا المنظور يُعَدّ التأويل كما يقول (ريكور) «**عمل الفكر الذي يقوم على تفكيك المعنى الكامن في المعنى الظاهر ، على نشر مُستويات الدلالة الكامنة في الدلالة الأدبية**»[5]

---

[1] سيزا قاسم: القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، المجلد 23، العددان 3-4، يونيو 1995، الكويت، ص 279

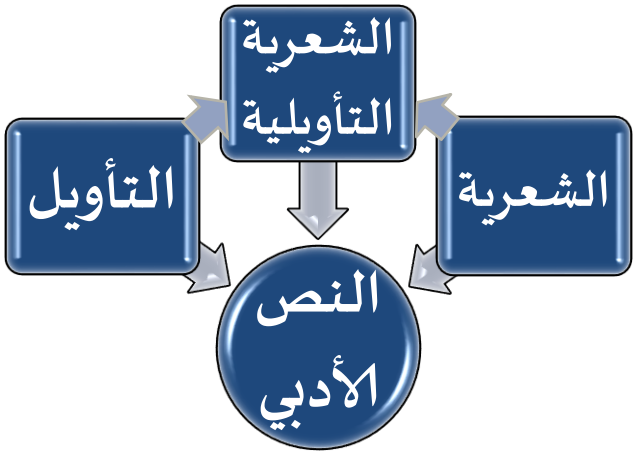
[2] محمد شوقي الزين: كلافيس هرمينوطيقا؛ مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني، مجلة المعرفة، العدد 433، أكتوبر 1999، ص 80

[3] محمد شوقي الزين: كلافيس هرمينوطيقا؛ مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني، المرجع نفسه، ص80

[4] تزفيتان تودوروف: الشِعْرِيَةُ، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1990، ص 24

[5] جان غروندان: التأويلية، ترجمة: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2017، ص 84

لذلك تتمثل **الشعرية في قدرتها على تكييف الدلالة المركزية للعلامة الأدبية وتحديد بؤرتها الفاعلة ومركز ثقلها المهيمن اعتمادا على الآلية التأويلي** في تناول الظاهرة الأدبية وفك رموزها من أجل اكتشاف شعريتها. فـالتركيز على الشعرية وفق هذه الآلية يعني اكتشاف المستويات الجمالية للنص الأدبي وكفاءة أدواته الفنية في تمثيل جوانب الحياة وتحويلها إلى مادة أدبية تكون مثارا للذوق والفهم، فكانت من أهم إنجازات الشعرية كما تشير الناقدة خيرة حمر العين "**انفتاح النص الأدبي على التأويل" مع المحافظة على خصوصيته والتمتع بجماليته وإبراز مفاتنه**، والشكل الموالي يمثل علاقة التكامل في الشعرية التأويلية:



الدرس الخامس

الشعرية والنقد التكويني

Poetics and Genetic Criticism

تمهيد:

انفتحت المناهج النقدية ما بعد الحداثية على أغلب الأجناس الإبداعية–على تعددها وتنوع أشكالها واختلاف انتاجها--فتمثلت نظرياتها، من أجل استيعاب مفاهيمها ومصطلحاتها الإجرائيَّة، بغية دراسة النصوص ومقاربة الأعمال الأدبيَّة، والنقد التكويني من المناهج التي تحتاج إلى إضاءة بعضًا مما أعتم في تفاصيله وطرق مقاربته، فما هو النقد التكويني؟ وما هي خصوصيته؟ وكيف يقارب النصوص؟ وما الجامع بينه وبين الشعرية؟ وكذا ما المختلف بينهما؟

1.1-النقد التكويني (Genetic Criticism / la critique génétique)

أ-مفهومه:

يُقصد بالنقد التكويني : ذلك «النقد الذي **يهتمُّ بالمصادر الأولى للعمل، والعناية بمسودات النصّ ومُستنسخاته ومَخطوطاته**، ومِن ثَمَّ فهو **يَدرس النص في حالته المخطوطة والمسودة والمُستنسخة، قبل أن يُطبع ويُنشر ويُوَزَّع**، (...) يَعكس النقد التكويني نيات المؤلف المباشرة وغير المباشرة، ويُحَدِّد لنا رؤيته الحقيقيَّة تُجاه العالَم بصدقٍ، قبل أن يَخضعَ لمقص المُراقبة الذاتية والغيريَّة، وقبل أن يخضعَ أيضًا للمراجعة والتنقيح والتصحيح، والحذف والإلغاء، والتخلُّص من الشوائب الزائدة، أو كلِّ ما يُمكن أن يُسَبِّب المشاكل للمُبدع واقعيًّا، بعد مرحلة الطبع والنشر»[1]

يسمى النقد التكويني أيضا بالنقد التوليدي لأنه يُشَخِّص مختلف مراحل ما قبل النص، كما يسمى بالنقد الجيني، هو «**النقد الذي يَدرس النص قبل طبعه ونَشْره**، بمعنى أنَّ هذا النقد **يَرصد مُختلف المراحل الجينيَّة التي يتكوَّن من خلالها النص، ويتولَّد عَبرها العمل**، قبل أن تُحَوِّله المطبعة إلى مُنتج فكري وثقافي جماهيري»[2]، النقد الجيني يستحضر جميع المسودات والمُدونات، والمنسوخات والمخطوطات، والكتابات المتنوِّعة التي وظَّفها الكاتب؛ سواءٌ من نصوصه السابقة، أو من أعمال الكُتَّاب الآخرين، وهذا النوع من الاقتباس الواعي وغير الواعي يُسمَّى بالتناص على مستوى الكتابة(Intertaxtualité)*

ب-نشأته:

ظهَر النقد الجيني قد في مرحلة ما بعد الحداثة، وذلك في سنوات السبعين؛ لتجديد النقد الأدبي وتحديثه، «وجاء مصطلح النقد التكويني أو التوليدي (critique génétique) في 1979م، بعد أن طبَعت دار فلاماريون بباريس كتابًا تحت عنوان" :**أبحاث حول النقد التكويني: نص لوي أراغون نموذجًا"**، وقد ألْحَقت بالكتاب دراسة للوي هاي (Louis Hay) عنوانها" :**النقد التكويني: الأصول والمنظورات**"، وفيها يُعَرِّف الباحث بالنقد التكويني، ويَرصد مراحل هذا النقد، ويُجمل مختلف المنظورات إزاء المخطوط الأدبي(...)فيكون الهدف منه هو **مقاربة النصوص الأدبيَّة في ضوء مخطوطاتها ومصادرها الأولى، ومن ثَمَّ انتقَل الاهتمام من النص الداخلي إلى ما قبل النص، ومن السارد إلى المؤلِّف، ومن البنيات إلى المراحل، ومن العمل إلى المصادر**، وبهذا يكون الناقد التكويني هو الذي يهتمُّ بمجموعة من المراحل، وهي: الإدراك، والإخبار، والتوثيق، والتحرير، والتنقيح، والتصحيح، والمراجعة، ويعني هذا أنَّ النص المطبوع عرَفَ مجموعة من التحوُّلات على مستوى الكتابة، وله ذاكرة وراثيَّة واعية ولاشعوريَّة عن تكوُّنه وولادته، فلا بدَّ أن يتركَ النص آثارَ ولادته، ويُخلف مؤشِّرات ماديَّة تدلُّ على عملية التكوُّن والولادة، وهذا ما ينبغي للنقد الجيني أن يقومَ باستكشافه وفَهمه، وتفسيره وتأويله، وذلك بالبحث عن مخطوطات النص ومُسوداته، مع تحديد نوعيَّة

---

[1] جميل حمداوي: النقد التكويني، https://www.alukah.net

[2] الموقع نفسه

* وهذا التناص كان معروفًا عند الشاعر الفرنسي "أبولينير" وجماعة من الشعراء المعاصرين، ويدخل الكولاج أو الإلصاق النصي ضمن ما يُسمَّى بالتناصّ الكتابة أو المخطوطات، وقد اهتمَّ بهذا النوع من التناص كلٌّ من جان بيلمان نويل(Jean-Bellemin Noël) ، ورايموند دوبراي جنيت.(Raymonde Debray Genette)

المخطوطات، ورَصْد مؤشِّراتها الكميَّة ضمن عصر معيَّنٍ، وفي علاقة بالكاتب والعمل، كما ينبغي لهذا النقد أن يَدرس عمليَّات الطبع والنَّسخ، وأدوات الكتابة والتَّرْقين والطبع، ويَدرس مختلف عمليات النَّسخ بشكلٍ تحقيقي: فهمًا، وتفسيرًا.»[1]

ج-موضوعه:

يُعنى النقد التكويني، أو ما يسمَّى أيضًا بالنقد الجيني - «**بدراسة العمل الأدبي من بداية كونه مخطوطًا، إلى أن يصيرَ كتابًا**، بمعنى أنه **يهتمُّ بالمراحل التكوينيَّة** التي يَقطعها الكتاب، ومن ثَمَّ فهذا النقد - حسب قول دافيد كارتر -: «يسعى إلى أدلَّة نصيَّة يُمكن إثباتُها، تتعلَّق بنيات المؤلِّف، كما أنَّ هذا النقد يُحَلِّل العوامل التي تُحَدِّد طبيعة النص النهائي، كلَّما تقدَّم من شكل مخطوطة نحو شكل كتابٍ، وكما يَدرس النقد الجيني تأثيرات الرقابة والتنقيح، فإنه يُحاول أن يُحَدِّد بدقَّة ما يُمكن أن يُقال منطقيًّا عن النص، (...) لا يهتمُّ بالنص المنشور أو المطبوع، بل **يُركِّز اهتمامه على الوثائق التي ساهَمت في تكوينه وبَلْورته على صورة نصٍّ أو خطابٍ أو كتابٍ**، بمعنى أنه **يهتمُّ بمرحلة الإنتاج الأولى قبل الطبع والنشر، ويَبحث في جذور النص، ومصادر تكوُّنه في مرحلتي التسويد والتحرير**، وهنا نرى أنَّ النقد الأدبي قد غيَّر وِجهته من التركيز على النصِّ إلى التركيز على ما قبل النصِّ، أو قد غيَّر وِجهته من النص المطبوع إلى النص المخطوط؛ تحقيقًا، وتوثيقًا، ودراسةً»[2]

د-أعلامه:

يُمكن الحديث عن مجموعة من النُّقَّاد الذين اهتمُّوا بالنقد الجيني؛ في بدايات نشأته كجوستاف لانسون، ورودلر، وب. (أوديا Audiat)، (تيبوديه Albert Thibaudet) ، أما في العصر الحديث فيمكن إجمال بعض الأسماء في الجدول الموالي:

اسم الناقد	مجال دراسته
جيرار جنيت (Gerard genette)	دراسة التعالق النصي والعَتبات الفوقيَّة التي تُساعدنا على فَهْم النصِّ وتفسيره
لوي هاي(Louis Hay)	اهتمَّ بأصول النقد التكويني ومنظوراته -تنظيرًا، وتقعيدًا، وتَأْريخًا
جان بيلمان نويل (Jean Bellemin Noël)	اهتمَّ بالقراءة النفسيَّة واللاشعور النصي، ودراسة النص في مرحلة ما قبل الطبع
بيير مارك دوبيازي(Pierre-Marc de Biasi)	استعرَض علمًا جديدًا لتحليل المخطوطات والمسودات، مع التركيز على مكوِّنات النقد الجيني
رايمون دوبراي جنيت (Raymonde Debray Genette)	درَسَت مسودات فلوبير ومخطوطاته
جاك نيف (Jacques Neefs)	اهتمَّ بالمسودات والنُّسخ المُتعدِّدة لدى شاتوبريان، ومونتاني وستاندال
هنري متيران(Henri Mitterand)	كان يُعنى بالنقد التكويني في أعمال إميل زولا ورواياته
دانييل فيرر، وجان ميشيل راباتي (Daniel Ferrer and Jean-Michel Rabaté)	ركَّزوا على أعمال جيمس جويس بالدراسة واستكشاف مصادره الأولى
ألموث كريزيون(Almuth Grésillon)	بحثَت في المخطوطات والمسودات في ضوء النقد التكويني
كاترين فيولي(Catherine Viollet)	حلَّلت بعض أعمال مارسيل بروست القَصصيَّة والروائيَّة
فيليب لوجون (Philippe Lejeune)	درَس مجموعة من الأعمال الأوطبيوغرافيَّة (السِّيَر الذاتيَّة) في ضوء النقد التكويني،
جان لوي لوبراف (Jean-Louis Lebrave)	درس آثارَ الكتابة، وترسُّبات الذاكرة التناصيَّة، والتعالُقات النصيَّة.

[1] جميل حمداوي: النقد التكويني، https://www.alukah.net

[2] الموقع نفسه.

هـ-ارهاصات النقد التكويني:

لم يكن يعرف النقد التكويني عند العرب بهذا المصطلح، وفي هذا السياق يقول الدكتور رمضان عبدالتواب: «**يظنُّ بعض الباحثين المُحدثين من العرب أن فنَّ تحقيق النصوص فنٌّ حديث ابتَدَعه المعاصرون من المُحَقِّقين العرب، أو اسْتَقوه من المُستشرقين الذين سَبَقونا في العصر الحاضر -بعض الوقت - في تحقيق شيءٍ من تُراثنا، ونَشْره بين الناس**، ولكنَّ الحقيقة بخلاف ذلك، فقد قام فنُّ تحقيق النصوص عند العرب مع فجر التاريخ الإسلامي، وكان لعلماء الحديث اليد الطُّولَى في إرساء قواعد هذا الفنّ في تُراثنا العربي، وتأثَّر بمنهجهم هذا أصحابُ العلوم المختلفة، وإنَّ كثيرًا مما نقوم به اليوم من خُطوات في فنّ تحقيق النصوص ونَشْرها؛ بَدءًا من جَمْع المخطوطات، والمقابلة بينها، ومُرورًا بضَبْط عباراتها، وتخريج نصوصها، وانتهاءً بفَهْرسة محتوياتها - لَمِمًّا سَبَقنا به أسلافُنا العِظام من علماء العربيَّة الخالدة»[1]

اهتمَّ النقد التكويني العربي بتحقيق مجموعة من النصوص وأُمَّهات المصادر، عن طريق المقابلة بين النُّسَخ، وتتبُّع عمليَّة الكتابة، ونوع الورق والطباعة، ومن ثَمَّ نُلاحظ أنَّ العرب قد سبَقوا إلى النقد التكويني كما يتجلَّى ذلك واضحًا في التحقيق والتوثيق،

وفي المقابل نجد النقد التكويني الفرنسي قد اهتمَّ بالكتابات الصادرة في القرنين التاسع عشر الميلادي والقرن العشرين، ولكن لَم يهتمَّ بالكتابات الموجودة في القرون السابقة؛ لعدم وجود مخطوطات للعمل

هـ-مجالاته:

- يَعني النقد التكويني بتحقيق التراث، كما يهتمُّ بدراسة المصادر الأولى للعمل؛ من أجْل فَهْم النص الداخلي بشكل جيدٍ؛ لأنَّ هناك ترابُطًا بين النص الداخلي والنص المخطوط؛ تفاعلاً، وتعالُقًا، وتناصًّا.

- يَهدف النقد التكويني إلى تتبُّع مراحل الكتابة، قبل أن يَصير النص عملاً مطبوعًا، ويَستكشف مختلف المصادر التي اعتمَد عليها الكاتب في تأليف كتابه؛ مثل: **هوامش القراءة، والكراسات، والدفاتر، والتصاميم، والمخططات، والسيناريوهات، والمُدونات، ورؤوس الأقلام، ومسودات التحرير، والمسائل المُصححة**... إلخ، **وتُشَكِّل كلُّ هذه النصوص الأولى** آثارَ النص الأدبي، قبل أن يَخرج من حالة المخطوط إلى حالة المطبوع.

- يركز النقد التكويني، على المخطوطات والمُستنسخات اليدويَّة التي يَعتمدها الكاتب، ويُحدِّد طريقة الكتابة التي يَستند إليها، وأدوات الكتابة التي يَستخدمها، ويرتاح لها، ويَرتضيها في ممارسة التسويد والكتابة، وهذا قبل أن يَتَبَلْوَر المخطوط عملاً، ويتحوَّل إلى نصٍّ أدبي مطبوع، وليست هذه المراحل التي يَتَّبعها الكاتب في تأليف كتابه دائمًا خطيَّة ومتعاقبة، ومُتسلسلة بشكلٍ مباشر، فقد تكون مراحلها غير واضحة بدِقَّة

- يتتبع النقد التكويني آثار الكتابة، ويتتبَّع مؤشِّراتها البصريَّة والأيقونية والفضائيَّة لمعرفة بناء العمل؛ أي: لا بدَّ من إعادة بناء المخطوط مرحلةً مرحلة، قبل أن يتحوَّل إلى نصٍّ مُنتهٍ وتامٍّ وكاملٍ، وقد يُساعدنا الفضاء البصري للمخطوطة من جهة في التعرُّف على عوالم الكتابة والإبداع بشكلٍ جيِّد ودقيق، وتأويله سيميائيًّا ودلاليًّا من جهة أخرى.

- ويَرتبط النقد الجيني بدراسة النص المخطوط في ضوء الرسائل والمُقدمات، والإهداءات والكتابات الشخصيَّة في الجرائد والمجلات، والحوارات المباشرة وغير المباشرة، وكلُّ هذه العناصر تفسِّر النصَّ وتشرحه، ويُسمي (جيرار جنيت) هذا بالنص الفوقي أو المتعاليات النصية في كتابه عتبات (Seuils)

ب-الشعرية والنقد التكويني:

يساعدنا النقد التكويني على **الإحاطة بالنص** بشكلٍ جَذري توليدي جيني **وفَهْم العمل الأدبي** بشكلٍ جيِّد على مستوى أصوله الأولى كتابةً واستنساخًا؛ حيث **نَستكشف مصادره الأولى** من خلال العودة إلى المُدونات والوثائق، والمسودات والمخطوطات لقراءتها، وتَبيُّن رؤية الكاتب، **ومعرفة مُجمل المراحل** التي مرَّ منها العمل، حتى وصَل إلى مرحلة الطبع والنَّشْر والتوزيع والاستهلاك.

---

[1] رمضان عبدالتواب: مناهج تحقيق التراث بين القُدامى والمُحدثين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1985، ص3

فهو **قراءة سريَّة لصناعة الكتابة**، واستكناه أسرارها الواعية وغير الواعية، بيد أنَّ هذا **النقد غير كافٍ لفَهم النصِّ وتفسيره** من كلِّ جوانبه، فهذا النقد يُركِّز على مرحلة معيَّنة من الأدب، وهي **مرحلة ما قبل النص، ويُغفل مرحلة النص وما بعد النص**؛ أي :يهتمُّ فقط بمرحلة المخطوط والمسودة، ويَنسى النص الإبداعي الداخلي الذي يَحمل في طيَّاته ثقافة معيَّنة، ويتَّسم بخصائص فنيَّة وجماليَّة وأسلوبيَّة معيَّنة، تحتاج منَّا إلى قراءتها ودراستها في ضوء مناهج المحايثة والأسلوب والجمال، كما ينبغي الانتقال طبيعيًّا من النص إلى ما بعد النص، وذلك بالاتِّكاء على السياق السياسي والاجتماعي، والثقافي والنفسي، والتاريخي والاقتصادي.

العلاقة التكاملية بين الشعرية والنقد التكويني

الدرس السادس

الشعرية ونظرية الأجناس الأدبية

Poetics and the theory of literary genres.

تمهيد

تأرجحت الشعرية الغربية منذ تأسيسها بين التوصيف والتعليم، بمعنى أنها كانت تُعنى بالتحليل والتصنيف وتوصيف النصوص والخطابات من جهة، ووضع القواعد المعيارية التعليمية من جهة أخرى، إلى أن تطورت من خلال الاهتمام بقضية الأجناس الأدبية بصفة عامة، واحترام قواعد الأنواع بصفة خاصة، وهذا ما جعل النظرية الكلاسيكية امتدادا للنظريات الشعرية والأدبية والأجناسية اليونانية والرومانية (أرسطو، وديوميند، وهوراس..). وتنبني هذه النظرية **على احترام قواعد الأجناس الأدبية** احتراما كبيرا، بالفصل بين هذه الأجناس، وتمثل قواعدها كما أرسيت في العصرين: اليوناني والروماني، فما هو الجنس الأدبي؟ وكيف ظهرت نظريته؟

I-مفهوم الجنس الأدبي:

يعدّ الجنس الأدبي من أهم مواضيع نظرية الأدب، وأبرز القضايا التي انشغلت بها الشعرية الغربية والعربية على حد سواء؛ « والجنس الأدبي **مبدأ تنظيمي للخطابات الأدبية**، ومعيار تصنيفي للنصوص الإبداعية، ومؤسسة تنظيرية ثابتة، تسهر على ضبط النص أو الخطاب، وتحديد مقوماته ومرتكزاته، وتقعيد بنياته الدلالية والفنية والوظيفية من خلال مبدأي: الثبات والتغير، ويساهم الجنس الأدبي في الحفاظ على النوع الأدبي، ورصد تغيراته الجمالية الناتجة عن الانزياح والخرق النوعي»[1]، وللجنس الأدبي أهمية معيارية وصفية وتفسيرية في تحليل النصوص، وتصنيفها، ونمذجتها، وتحقيبها، وتقويمها، ودراستها عبر سماتها النمطية، واستكشافها عبر مكوناتها النوعية، وتبيانها بواسطة خصائصها التجنيسية.

2-تاريخ نظرية الاجناس الأدبية:

اهتمت الشعرية الغربية (POETIQUE) منذ القديم - وما تزال- بمسألة الأجناس الأدبية، التي يعود تاريخها على زمن بعيد، يؤكد العالم الألماني (كارل فيتور Viätor) «أن الأجناس الأدبية هي إنتاجات فنية؛ لأن أصلها التاريخي من أغمض الامور»[2]، وفيما يلي أهم محطات ظهور مسألة الاجناس الأدبية:

1.2-أفلاطون، في كتاب الجمهورية، ميز بين السرد والحوار، أو بين الحكي القصصي والحكي المسرحي؛ حيث يشتمل الأول على السرد والحوار، ويتضمن الثاني الحوار، ومن هنا، تمثل الملحمة النمط الأول، وتمثل المسرحية المأساوية والهزلية النمط الثاني، على أن هناك نمطا ثالثا يشتمل على السرد فقط، وهو المدائح.

2.2-أرسطو، في كتابه (فن الشعر)، ويعد المنظر الأول للأجناس الأدبية دون منازع، فقد قعدها وصنفها بطريقة علمية قائمة على الوصف، وتحديد السمات والمكونات. وقد قسم الأدب إلى ثلاثة أقسام: الأدب الغنائي، والأدب الملحمي، والأدب الدرامي.

3.2-أعمال الشكلانية الروسية والتي مرت بعدة مراحل انطلاقا من مرتكزاتها الأساسية

-**المرحلة الأولى:** انصب الاهتمام على التمييز بين الشعر والنثر.

-**المرحلة الثانية:** تعلقت البحوث، بوصف تطور الأجناس الأدبية

-**المرحلة الثالثة:** نُشرت كثير من الدراسات الشكلانية، وترجمت في مجلات غربية هامة، كمجلة الشعرية(Poétique) ، ومجلة التحول(Change)

4.2-النقد الجديد: واهتمام أصحابه **بنظرية الأدب** خاصة (روني ويليك Wellek) و(أوستين وارين Warren)

5.2-ظهور التيارين الكلاسيكي والرومنسي: وما نادى به كل تيار.

---

[1] جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، دار الريف للطبع والنشر، تطوان، المملكة المغربية، ط3، 2020، ص8

[2] المرجع نفسه، ص 10

وتتحدد الأجناس الأدبية-حسب النظرية الكلاسيكية-بقواعدها ومضامينها وأساليبها وصيغها الفنية والجمالية، لذا، ينبغي على المبدعين احترام خصوصيات الأسلوب الشعري، والأسلوب الملحمي، والأسلوب الدرامي، وعدم الخلط بينه، وتبعا لما سبق، فلقد كان مبدأ التجنيس هو الفصل بين الأنواع والأنماط والأشكال والأساليب، والاستعانة بالتراتبية الهرمية في التصنيف والتنويع والتقسيم، وبتعبير آخر، تستند النظرية الكلاسيكية إلى بلاغة الفصل بين الأجناس الأدبية، في حين، تتكئ النظرية الرومانسية على بلاغة الوصل والنقاء والصفاء.

وإذا كانت **الكلاسيكية تفصل بين الأجناس الأدبية في ضوء معايير تجنيسية معينة**، فإن **الرومانسية تؤمن بانصهار الأجناس الأدبية في بوتقة أدبية واحدة**، أي: **تقر الرومانسية بالوحدة الفنية بين الأجناس الأدبية**، وتشكيلها لوحدة أجناسية كبرى، واعتمادا على هذا التمييز، يمكن التفريق بين المدارس والاتجاهات الأدبية؛ فالمدرسة الرومانسية استعارية. في حين، تعد المدرسة الواقعية كنائية، وفي هذا، يقول جاكبسون: «وقد تم الاعتراف بأسبقية العملية الاستعارية في المدارس الأدبية الرومانسية والرمزية مرارا وتكرارا، ولكنها لا تزال غير مدركة أن الكناية هي الغالبة، والتي تكمن وراء ما يسمى بالاتجاه الواقعي الذي ينتمي إلى مرحلة وسيطة بين انحدار الرومانسية وصعود الرمزية، وتعارض هذه العملية كل منهما على حد سواء» [1]

وفي هذه الفترة بالذات، ظهر مفهوم الأدب (La littérature) الذي كان يجمع في طياته أجناسا وأنواعا وأنماطا أدبية مختلفة داخل وحدة فنية وجمالية كبرى، وفي هذا السياق، يقول (تزتيفان تودوروف T.Todorov) : «وأخيرا، بدأت فكرة وحدة الفنون تفرض نفسها، ومن هنا، أخذت تتبلور نظرية للفنون تحاول أن تؤطر على الأقل أكثر الممارسات الفنية هيبة، أعني الشعر والرسم، وتحولت هذه النظرية في القرن الثامن عشر إلى دراسة خاصة هي علم الجمال، حيث سهيأ مكان لنظرية الأدب في الحدود التي تندمج بها في نظرية عامة للفنون، وسيكون (ليسنج) و(كانط) الممارسين الأولين لهذا الخطاب، وقد مهدت لهما بحوث طويلة منذ (ليوناردو دافنشي) إلى (شفتسبري.)

هي أن أيا من هذه التطورات الثلاثة*، لم يؤد مباشرة إلى تكوين وحدة أدب، وعلى الرغم من ذلك، فإنها عملت كلها على التمهيد لها، فقد أصبحنا نتوفر على مقولة عليا هي مقولة الفن، الذي يمكن تقسيمه بسهولة إلى كيانات، من رتبة أدنى هي الأجناس الأدبية، كما أننا نتوفر على كتاب الشعرية الذي تضمه استمرارية التقليد.»[2]، وهكذا اتخذ مفهوم الأدب استقلاله مع حلول النزعة الرومانسية الألمانية، وسيكون ذلك بداية نظرية الأدب بالمعنى الدقيق، وفي المقابل «توقفت مفاهيم المحاكاة والتمثيل والتقليد وتنحت عن دورها المهيمن، لتعوض في قمة الهرم بالجمالية وكل ما ارتبط بها من الانسجام المتناغم بين أجزاء الكل، وأفضت استقلالية الأدب، إلى تساؤل حول مميزاته الخاصة، ذلك هو السؤال الذي نجده في الكتابات الرومانسية، لكن تأثيرها لم يكن مباشرا خاصة في الدراسات الأدبية المؤسسية، وهذا يرجع من دون شك للشكل الذي اتخذته هذه الكتابات؛

- إما لأنها كانت كتابات مقطعية شذرية تشبه الشعر في جوانب عديدة (كما هو الحال عند شليجل ونوفاليس).

-وإما دراسات فلسفية منتظمة لن تحيد عن التقليد الذي رسمه علم الجمال، الذي يحتل الأدب فيه مكانا محدودا، وتلك هي حالة (شليجل) و(هيجل» [3]

وعليه، **فالنظرية الرومانسية هي التي وحدت الأجناس الأدبية في نظرية أدبية وفنية واحدة**. وهي التي ساهمت في ظهور مصطلح الأدب، وفي هذا، يقول عبد الفتاح كليطو: «لا شك أن السؤال التالي يخامر ذهن القارئ: هل المعنى الحديث لكلمة (Littérature)كان مجهولا فيما مضى؟ إذا وضعنا السؤال هكذا فإننا نفترض أن السؤال واضح، وإننا نعرف ما نعني عندما نستعمل الكلمة، إلا أننا ربما نستطيع أن

---

[1] جميل حمداوي: النظرية الشكلانية في الأدب والفن، المرجع نفسه، ص54

* ويرى دافيد كارتر (David Karter) أن الشكلانية الروسية قد عرفت ثلاث مراحل أساسية. وفي هذا، يقول: «إن ثمة ثلاث مراحل متميزة في تطور الشكلانية الروسية، والتي يمكن أن تتميز بثلاث استعارات، تنظر **المرحلة الأولى إلى الأدب كنوع من "الآلة" له تقنيات مختلفة**، وله أجزاء تعمل، وعدت **المرحلة الثانية الأدب على أنه "كائن حي"**؛ أما **المرحلة الثالثة، فقد رأت أن النصوص الأدبية هي عبارة عن أنظمة** »وبالتالي اتجهت من الشعرية نحو السيميوطيقا.

[2] جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، المرجع نفسه، ص 11

[3] المرجع نفسه، ص14

نقول: إنه قبل الثورة الرومانسية الألمانية كان الكلام يدور حول الأنواع التي كانت تعتبر قارة وثابتة ومنفصلة بعضها عن بعض. أما مع الرومانسية، فإننا نلاحظ نزعة نحو التركيب ومزج الأنواع والمتضادات. لهذا، نجدهم يولون اهتماما كبيرا (لشكسبير) الذي لم يكن يلتزم صوتا واحدا في مسرحياته، وإنما يمزج أصناف الكلام، فيمزج مثلا الكلام الجزل بالكلام السوقي، ونفس النزعة جعلتهم يهتمون بالحوار الأفلاطوني الذي يتقبل في ثناياه عدة أنواع مازجا بين الجد والهزل. والشيء الذي لا يجب إغفاله هو أنهم يضعون الرواية في الصدارة؛ لأنهم انتبهوا إلى كونها تتضمن أو يمكن أن تتضمن جميع الأنواع. في القرون الماضية، كانت الرواية بمثابة الفرد الفقير في عائلة الأنواع، إلا أنها منذ نهاية القرن الثامن عشر. أي: في فترة معاصرة لميلاد مفهوم(Littérature) ، ولبزوغ الرومانسية، التي أخذت تشق طريقها شيئا فشيئا، إلى حد أنها صارت مع مرور الزمن قمة الأنواع. ذلك أنها تستوعب الرسالة والمذكرات والسيرة الذاتية والحوار المسرحي، بل يمكن أن تستوعب حتى الشعر. وإن تعودنا على قراءة الروايات هو الذي يجعلنا لا نلمح هذه الخاصية»[1]

وقد تطورت الشعرية كثيرا مع نظريات الأدب في القرن العشرين، وبالضبط مع تصورات الشكلانية الروسية، والبنيوية الفرنسية، والنقد الجديد(New criticism)، والبلاغة المعاصرة ، والسيميائيات...

وأهم ما انشغلت به الشعرية المعاصرة بصفة عامة، ونظرية الأجناس الأدبية بصفة خاصة، هو **التقسيم الثلاثي**: الغنائية، والملحمية، والدرامية باعتبارها إشكالا أرق الكثير من الباحثين والدارسين الغربيين، فهل هي ثنائية أم ثلاثية؟ لأن جيرار جنيت في كتابه (جامع النص) قد شكك في هذا التقسيم الثلاثي بقوله: «ليس النص هو **موضوع الشعرية**، بل **جامع النص**. أي: **مجموعة الخصائص العامة أو المتعالية التي ينتمي إليها كل نص على حدة**. ونذكر من بين هذه الأنواع: أصناف الخطابات، وصيغ التعبير، والأجناس الأدبية. ولقد اجتهدت الشعرية الغربية منذ أرسطو في أن تشكل من هذه الأنواع نظاما موحدا قابلا للإحاطة بكامل الحقل الأدبي. ولم تتم تلك الجهود من غير التباسات، أهمها: التقسيم الثلاثي المعترف به منذ القرن الثامن عشر، والذي أسند خطأ لأرسطو نفسه، وهو تقسيم الحقل الأدبي إلى ثلاثة أنماط أساسية صنفت تحتها جميع الأجناس والأنواع الأدبية: الغنائي، والملحمي، والدرامي، ولقد سعيتُ إلى تفكيك هذه الثلاثية المزعجة بأن أعددت رسم تكونها التدريجي، وميزت، بما أمكنني من الدقة، الأنماط المتعلقة بجامع النص، التي تتداخل فيها. ولا يعدو مسعاي أن يكون محاولة لفتح الطريق، ولو بصيغة تهكمية، أمام نظرية عامة ومحتملة للأشكال الأدبية».[2]

وعليه، فلقد أصبحت **نظرية الأجناس الأدبية** – اليوم – **جزءا لا يتجزأ من الشعرية** من جهة، **ونظرية الأدب** من جهة أخرى، بل أصبحت **من أهم المستندات النظرية والتطبيقية** التي يرتكز عليها النقد الأدبي في تعامله مع النصوص والآثار الأدبية والفنية، ولا يمكن الاستغناء عنها إطلاقا في عملية التصنيف، والتعيين، والقراءة، والتقويم، والتأويل، والتوجيه.

-كانت **القرون الأدبية، قبل القرن العشرين**، تؤمن **بنظرية الأجناس الأدبية** تمثلا وانضباطا وفصلا.

- **بعد منتصف القرن الماضي**، أصبحت **الأجناس الأدبية متداخلة ومختلطة**؛ حيث يصعب الحديث عن جنس أدبي معين.

-ثارت جماعة (تيل كيل – Tél Quel) على هذه النظرية بشكل جذري رافضة عملية التصنيف، مستبدلة الجنس الأدبي بالعمل أو الأثر الأدبي أو الكتاب،

- **تجاوزت الشعرية قضية التجنيس الأدبي** لتهتم **بآليات تحليل النصوص والخطابات** وفق المناهج اللسانية وصفا، وتفسيرا، ووظيفة، كما اعتنت الشعرية المعاصرة بالبلاغة أسلوبا، وصورة، وحجاجا، وتأويلا .

[1] جميل حمداوي: نظرية الأجناس الأدبية، المرجع نفسه، ص 47

[2] المرجع نفسه، ص-ص59-60

الدرس السابع

شعرية الشعر (بناء لغة الشعر)

The poetics of poetry (constructing the language of poetry)

تمهيد:

منذ كتب الانسان الشعر والذائقة الجمعية تتذوق الكتابات وتواكب مسارها، حتى اختصت وصارت نقدا يقوم على أسس، ولا يختلف النقد الغربي في تذوقه الشعر والاهتمام به، ومن أهم الأسماء النقدية التي قدمت بحوثا في شعرية الشعر (جون كوهن) (رومان جاكوبسن) (بول فاليري) وغيرهم، فما هي شعرية الشعر؟ وكيف تعامل معها النقاد؟

1-2-الشعرية عند (جان كوهن):

من بين التيارات التي ظهرت في فرنسا دراسات الشعرية (جان كوهين) وكان القصد منها «موضعة البلاغة وتجديد أصولها وأسسها»[1]، فهي «تستعيد الخطاطة البلاغية للصور المجازية ولا سيما تصنيف (فونتانيه)، ليعيد توزيعها من جديد على أساس اللسانيات الحديثة، وخصوصا مبادئ (هيلمسليف) (...)فيما يتصل بمفهوم المستويات اللغوية: **مستوى التعبير، ومستوى المحتوى**، ومن ثم تقسيم كل منهما إلى **شكل ومادة**»[2]، فليس المهم في دراسة الشعر، هو ما يقوله، بل الكيفية التي تتشكل عن طريقها الرسالة الشعرية «ومن هذا المنظور، وأخذا بعين الاعتبار الشروط المعرفية والمنهاجية الصارمة التي تفرضها الشعرية على نفسها فإن ما يميز الشعرية كعلم أو على الأقل كاتجاه جديد في البحث هو وعيها الحاد بموضوعها»[3]، وإذا كان (جان كوهن) قد بين أصول شعريته ومناشئها اللسانية والبلاغية جهة، وحدّد وجهة اشتغاله، فقد أخفى أسس شعريته الفلسفية والجمالية من جهة أخرى.

أ-مفهوم الشعرية:

يقول (جان كوهن): «الشعرية علم موضوعه الشعر»[4]، على الرغم من أن كلمة شعر قد تتعدى المجال الذي تطلق عليه عادة، لتشير إلى فنون أخرى، ولتصف مواضيع طبيعية، وكوهن نفسه يقر بمشروعية قيام شعرية عامة «تبحث عن الملامح المشتركة بين جميع الموضوعات الفنية أو الطبيعية التي من شأنها أن تثير "الانفعال الشعري" وهو الهدف الذي تصبو إليه الجماليات الفلسفية عموما»[5]، فكأنما على الشعرية أن تخلف الجماليات في موضوعها واهدافها لكن بمناهج جديدة،

فالانزياح وهو المفهوم المركزي لشعريته، محدد على وفق المنطق الجدلي - الهيجلي، هذا الجدل الذي اضفى على النظرية وحدة علمية وجمالية، حتى ليصح عندي أن ندعوها الشعرية الجدلية، لذلك حاول (جون كوهن) أن يجعل من «شعريته علما موضوعه الشعر، التي استطاعت إثبات الفرضية التي انطلقت منها، وهي أن الشعر انزياح عن النثر، لذلك فهو القوة الثانية للغة وطاقة السحر والافتتان - كما يسميه- فالشعر يهدم لغة النثر، ولكن يعيد بناءها، وبذلك يمر الانزياح بمرحلتين حسب كوهن: خرق قانون اللغة: وهي مرحلة سالبة، لا يمكن التوقف عندها رغم ضرورتها، وإعادة البناء: وهي مرحلة موجبة، فما خُرق يعاد بناؤه، فيتكون بذلك خاص بالشعر، وهذا ما تدرسه الشعرية»[6]،

ب-موضوع الشعرية:

قصر (جان كوهن) موضوع شعريته على «تحليل الاشكال التعبيرية للغة، وللغة وحدها»[7]، والشعرية عند (كوهن) هي بحث عن وفي الخصائص المميزة للشعر مقارنة مع النثر، هي بحث في الأسلوب، في الانزياح عن اللغة العادية، ولما كان الأسلوب عنده يعني الانزياح فإن معدل

---

[1] جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986، ص 27

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994

، ص111/ يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الجديدة، يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الجديدة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008، ص 122

[3] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الجديدة، المرجع نفسه، ص 123

[4] جان كوهن: بينة اللغة الشعرية، المرجع نفسه، ص 9

[5] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الجديدة، المرجع نفسه، ص123

[6] غنية بوساحية: الشعرية بين جاكوبسن ومحمد مفتاح، مجلة لغة الكلام، العدد 6، ديسمبر 2017، ص176

[7] جان كوهن: بينة اللغة الشعرية، المرجع نفسه، ص9

شعرية النص يتحدد وفقاً لمتوسط انزياحه، وهذا ما يصل إليه عن طريق اعتماده على علم الإحصاء، وبذلك اندرج عمله ضمن (علم الجمال العلمي) مقابل (علم الجمال الفلسفي).

ج-المسار التطبيقي لشعرية (جان كوهن)

تعدّ نظرية الانزياح «جوهر ومركز عمل كوهن، إذ الشعر عنده انزياح عن معيار هو قانون اللغة، فكل صورة تخرق قاعدة من قواعد اللغة أو مبدأ من مبادئها، إلا أن هذا الانزياح لا يكون شعرياً إلا إذا كان محكوماً بقانون يجعله مختلفاً عن غير المعقول، إن الأول «خطأ» شأنه شأن الثاني، إلا أن الخطأ الأول ممكن التصحيح من حيث إن الثاني يتعذر معه التصحيح، وليس هذا التصحيح إلا قبول التأويل بما هو صحيح، وهذا يصبح متعذراً لو أن الانزياح تعدى درجة معينة، فالانزياح المفرط يجعل منه كلاماً غير معقول، مستعصي التأويل، وبذلك تسقط عنه السمة المميزة للغة، أي "التواصل"، يخرق الانزياح، قانون اللغة في اللحظة الأولى، وما كان لهذا الانزياح ليكون شعرياً لو أنه وقف عند هذا الحد، إنه لا يعد شعرياً إلا لأنه يعود في لحظة ثانية لكي يخضع لعملية تصحيح وليعيد للكلام انسجامه ووظيفته التواصلية»[1].

يتضح من خلال ما تقدم أن «اللغة الشعرية تشغل منزلة وسطاً، تتأرجح بين قطبين: الأول هو قطب اللغة الخالصة الصحة (أي الخالية من الانزياح وغير المعقول)، والنموذج المثالي المجسد لهذا الجنس من الكلام هو الخطاب العلمي. والثاني لهو قطب اللغة غير المعقولة، (...) وهذا القطب نقيض الأول، أحدهما ذو معنى، والآخر لا معنى له أو غير معقول، للغة الشعرية علاقة بغير المعقول من جهة خرقها لقانون اللغة، ولكونها تؤول، وتستعيد الانسجام والمعقولية فتجتمع بذلك بالقطب الأول، بهذا نفهم لماذا كان (جان كوهن) يرتاب في شأن عبارات صعبة التأويل بالغة الغموض، ولهذا يكن لم يطمئن لتنظيرات الشعراء السرياليين، من أمثال (أندريه بروتون) الذي يدفع بالانزياح إلى حدود قصوى تشرف على غير المعقول، إن لم تكن كذلك، فمن العبارات التي ضايقته "محار السنغال يأكل الخبز الثلاثي الألوان"!!»[2]، ويمكن أن نجمل أهم مظاهر الانزياح التي تناولها(كوهن) في كتابه:

1- تسعى اللغة إلى ضمان سلامة الرسالة بواسطة الاختلاف الفونيماتي، فيعمل التجنيس والقافية على عرقلة هذا الاختلاف بإشاعة التجانس الصوتي وتقويته

2 - تعمل اللغة على تقوية الجمل بالترابط الدلالي والنحوي، وتدعم هذا الترابط بعنصر صوتي هو الوقفة (النقط والفواصل)، ويعمل النظم (الوزن والترصيع) على خرق هذا الترابط بواسطة التضمين بمعناه الواسع: اختلاف الوقفة الدلالية والنظمية.

3 - تعمل اللغة على ضمان سلامة الرسالة بترتيب الكلمات حسب مقتضيات قواعد اللغة، ويعمل الشعر على تشويشها بالتقديم والتأخير.

4 - تسند اللغة العادية إلى الأشياء صفات معهودة فيها بالفعل أو بالقوة، ويخرق الشعر هذا المبدأ حين يسند إلى الأشياء صفات غير معهودة فيها كـ "السماء ميتة"

5 - تحدد اللغة الأشياء وتعرفها اعتماداً على صفات تفرّق بين الأنواع وتميزها عن أجناسها، ويتجه الشعراء اتجاها يخرق هذه القاعدة فيعرف النوع ويميزه بالصفات التي تختص بالجنس مثل «الفيلة الحرشاء»، فالحرشة لا تضيف شيئا لأنها صفة عامة لجنس الفيلة.

6- تحدد اللغة العادية الأشياء أحياناً بالإشارة إليها ضمن مقام معين، وفي غيبة المقام عن القصيدة تفقد هذه الإشارات فعاليتها في التحديد، فالضمير «أنا» يحيل على شخص بعينه في المقام، في حين أن «أنا» في قول الشاعر «أنا المغموم» بعيداً عن المقام تفقد هذه الفعالية... الخ..

✓ **شعرية (جان كوهن) شعرية الانزياح**

---

[1] جان كوهن: بينة اللغة الشعرية، المرجع نفسه، ص6

[2] جان كوهن: بينة اللغة الشعرية، المرجع نفسه، ص-ص 6-7

2-الشعرية عند رومان ياكوبسن (Roman Jacobson) 1896-1982

(رومان ياكوبسن Roman Jacobson) من النقاد الشكلانيين، الذين كانوا في الصدارة «نظرا لما قدمه من مفاهيم وإضافات علمية دقيقة حول الشعرية، لأنه المؤسس الحقيقي للشعرية الحديثة (poetique) أو بمعنى أصح هو أول من حاول تحديد مفهوم الشعرية وذلك بوضعه للأدوات الخاصة في ميدان الدراسة الشعرية، ولأن الشعرية لا يمكن أن تكون من اكتشاف ناقد أو دارس واحد، بل هي مجموع المخاض والنتاج النقدي والأدبي واللساني والإيديولوجي أيضا، يعود الفضل (لرومان جاكبسون) في توحيد الرؤية الشكلانية وتعميقها ووضعه للأسس النظرية وتطبيقها على النصوص الأدبية، فالشعرية كانت بالنسبة للشكلانيين الروس الموقف الإيديولوجي والفكر الطبيعي أو المستقبلي أي معنى ذلك قراءة جديدة للأدب»[1].

أ-مفهوم الشعرية:

يرى (رومان جاكبسون) أن الشعرية (poétique) **فرع من فروع اللسانيات، كما يرى أنها تهتم بقضية البنية اللسانية** تماماً مثلما يهتم الرسام بالبنيات الرسمية، ولأن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن عد الشعريات جزءاً لا يتجزأ من اللسانيات، وقد عرفها بأنها «**ذلك الفرع اللساني الذي يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة. وتهتم الشعرية بالمعنى الواسع للكلمة، وأيضاً بالوظيفة الشعرية، لا في الشعر فحسب حيث تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الأخرى للغة، وإنما تهتم بها أيضا خارج الشعر حيث تعطي الأولوية لهذه الوظيفة أو تلك على حساب الوظيفة الشعرية**»[2]

ويطرح (ياكوبسون) تعريفاً آخر يمتاز بالإيجاز يقول: «**ويمكن للشعرية أن تعرف بوصفها الدراسة اللسانية للوظيفة الشعرية، في سياق الرسائل اللفظية عموماً وفي الشعر على وجه الخصوص**»[3]، هكذا يحاول (ياكوبسون) أن يكسب الشعرية علمية ما من خلال ربطها باللسانيات حيث تكون اللسانيات منهجية للأشكال اللغوية كافة، والشعرية تستمد هذه المنهجية في معالجة الأشكال الشعرية فحسب، وعلى الرغم من أن تعريف (ياكوبسون) للشعرية يوحي بأن نظريته تعم الخطاب الأدبي من خلال هيمنة الوظيفة الشعرية أو تراجعها في الخطابات الأدبية، إلا أن النظرية ذاتها لا تصلح إلا لمعالجة الشعر فقط حيث تهيمن الوظيفة الشعرية، فالشعرية في رأي (ياكبسون) «**عبارة عن خصيصة علائقية، وهذا لأنها تجسد في النص شبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية: أن كل علاقة منها يمكن وقوعها في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، في حين هذا السياق الذي نشأت فيه هذه العلاقات سيتحول إلى فاعلية خرق للشعرية ومؤشراً على وجودها**»[4].

ب-موضوع الشعرية:

أما عن موضوع الشعرية يقول (ياكوبسون): «**إن موضوع الشعرية هو، قبل كل شيء، الإجابة عن السؤال التالي: ما الذي يجعل من رسالة لفظية أثراً فنياً؟ وبما أن هذا الموضوع يتعلق بالاختلاف النوعي الذي يفصل في اللغة عن الفنون الأخرى وعن الأنواع الأخرى للسلوكات اللفظية، فإن للشعرية الحق في أن تحتل الموقع الأول من بين الدراسات الأدبية، وتهتم الشعرية بقضايا البنية اللسانية، تماماً مثل ما يهتم الرسم بالبنيات الرسمية، وبما أن اللسانيات هي العلم الشامل للبنيات اللسانية، فإنه يمكن اعتبار الشعرية جزءا لا يتجزأ من اللسانيات**»[5] ذلك «**إن الموضوع الرئيسي للشعرية هو تمايز الفن اللغوي واختلافه عن غيره من الفنون الأخرى**، وعما سواه من السلوك القولي، وهذا ما يجعلها مؤهلة لموضوع الصدارة في الدراسات الأدبية»[6]، وهو بهذا يقصد أن الشعرية تنبع من اللغة لتصفها، فهي لغة تحتوي اللغة وما وراءها، لذلك فهو يرى أيضاً أن قيمة الشعر لا تستخلص من فكر الشاعر وأحاسيسه، بل من خلقه للكلمات أي أن الشاعر لا ينبغي أن ينتج أفكاراً بل كلمات، لأن قدرته وعبقريته تكمن في إبداعه اللغوي الذي بني على أساس قوانين وأدوات مهمة في تميز الشكل الفني ورُقيِّهِ

---

[1] يوسف بغداد، طاهر مولاي: اسهامات رومان جاكوبسن في تحديد مفهوم الشعرية الحديثة، مجلة الاشعاع، المجلد 8، العدد1، جوان 2021، ص90

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994، ص 90

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، المرجع نفسه، ص90

[4] يوسف بغداد، طاهر مولاي: اسهامات رومان جاكوبسن في تحديد مفهوم الشعرية الحديثة، المرجع نفسه، ص 91

[5] رومان ياكوبسن: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الوالي، ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 24

[6] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006، ص20

لقوله: « **إن اختيار الكلمات يحدث على أساس من التوازي والتماثل أو الاختلاف، وأسس من الترادف والتضاد، بينما التأليف هو بناء للتعاقب لأنه يقوم على التجاوز**»[1]، وهذا ما يسمى عند بعض النقاد بانتهاك (**الشاعرية**)[2]، لقوانين العادة، وهذا بدوره ينتج تحويلاً للغة من كونها انعكاساً للعالم أو تعبيراً عنه أو موقفاً منه، إلى أن تكون هي نفسها - أي اللغة- عالماً آخر و ربما بديلا عن ذلك العالم، لذلك فأنّ «الشعرية علم موضوعه الوظيفة الشعرية أو الشاعرية poéticity»[3]، وهي «تلك العناصر النوعية، غير القابلة للاختزال، بل تكيّف هي الأخرى - إذ تهيمن – بقية عناصر العمل الأدبي لصالحها (...) لفرض قصديتها الخاصة»[4]

ج-الوظيفة الشعرية:

أما عن الوظيفة الشعرية يطرح (جاكبسون) سؤالا عن خصوصية هذه الوظيفة، وعن كيفية الوصول إليها يقول: «وحسب أي معيار لساني نتعرف، تجريبيا، على الوظيفة الشعرية؟ وعلى وجه الخصوص ما هو العنصر الذي يعتبر وجوده ضرورياً في كل أثر شعري؟ وللإجابة على هذا السؤال، لابد أن نذكر بالنمطين الأساسيين للترتيب المستعملين في السلوك اللفظي: الاختيار والتأليف، (...) وتسقط **الوظيفة الشعرية مبدأ التماثل لمحور الاختيار، على محور التأليف**»[5]، وهنا سنتحدث عن نص ينتمي للشعر لأنّ «الوظيفة الشعرية بخصائصها وطبيعتها مرادف للنص الشعري المحدد، إذ أن الشعرية علما، معنية بالكشف عن خصائص الخطاب الشعري لا بوصفه نصا بل بوصفه جامعا للخصائص الضرورية لكل نص أدبي»[6]،

د-المسار التطبيقي لشعرية (رومان جاكوبسن)

يمكن توزيع الخصائص المحددة للفعل الكلامي في الابداع على النحو الموالي:

المحور الاستبدالي	المحور السنتاكمي (الخطي)
الاختيار	التأليف
الاستبدال	النسيج
المشابهة	المجاورة
الاستعارة	الكناية

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، المرجع نفسه، ص25

[2] تبنى المصطلح الدكتور عبد الله الغذامي في كتابه الخطيئة والتكفير، وهو يُعرّب مصطلح (poétique) إلى مصطلح الشاعرية.

[3] رومان جاكوبسن: قضايا الشعرية، المرجع نفسه، ص 24

[4] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الجديدة، الأصول والمقولات، المرجع نفسه، ص54

[5] رومان ياكوبسن: قضايا الشعرية، المرجع نفسه، ص 33

[6] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الجديدة، المرجع نفسه، ص54

ويعطينا مثلا عن كيفية اشتغال الشعرية وفق المحورين يقول «ولنفترض أن "طفل"، هو موضوع رسالة ما: فالمتكلم يختار من بين الأسماء الموجودة والمتفاونة التماثل مثل؛ "طفل وغلام وولد كلها تحيل إلى صبي" وهي متفاوتة التماثل من زاوية نظر ما؛ ويختار المتكلم، بعد ذلك، من أجل التعليق على هذا الموضوع، فعلاً من الأفعال المتقاربة دلاليا – "ينام وينعس ويستريح ويغفو"، وتتألف الكلمتان المختارتان في السلسلة الكلامية، إن **الاختيار** ناتج على أساس **قاعدة التماثل والمشابهة والمغايرة والترادف والطباق**، بينما يعتمد **التأليف** وبناء المتوالية على **المجاورة** (...) ويُرفع التماثل إلى مرتبة الوسيلة المكونة للمتوالية، ويوضع كل مقطع في الشعر، في علاقة تماثل مع كل من المقاطع الأخرى لنفس المتوالية؛ ومن المفروض أن يكون نبر الكلمة مساويا لنبر كلمة أخرى وعلى نفس المنوال، تساوي الكلمة غير المنبورة الكلمة غير المنبورة، والكلمة الطويلة تطريزيا، تساوي الكلمة الطويلة، والكلمة القصيرة تساوي الكلمة القصيرة، ويساوي حد الكلمة حد الكلمة، وغياب الحد يساوي غياب الحد؛ والوقفة التركيبية تساوي الوقفة التركيبية، وغياب الوقفة يساوي غياب الوقفة، إن المقاطع تتحول إلى وحدات قياس، ونفس الشيء يقال عن المجْتَزَءات والنبور»[1]، ويمكن التمثيل لرأي (جاكبسون) بالمخطط الموالي:

فمحور التأليف (التأليف الإبداعي) يعتمد مبدأ المجاورة (كلمة + كلمة + كلمة +..... نص) أما محور الاختيار فيقوم على المشابهة (التماثل أو المغايرة أو الترادف أو التضاد أو الطباق) بحسب ما تستدعيه حالة المبدع وموضوع الإبداع أو الفكرة التي يرغب في تجسيدها، على أن يستجيب الشعر لمنطق الموازنة أو توازي الكلمات، من دون أن يهمل الإيقاع والتنغيم.

✓ شعرية رومان جاكوبسن شعرية التكافؤ والتوازي

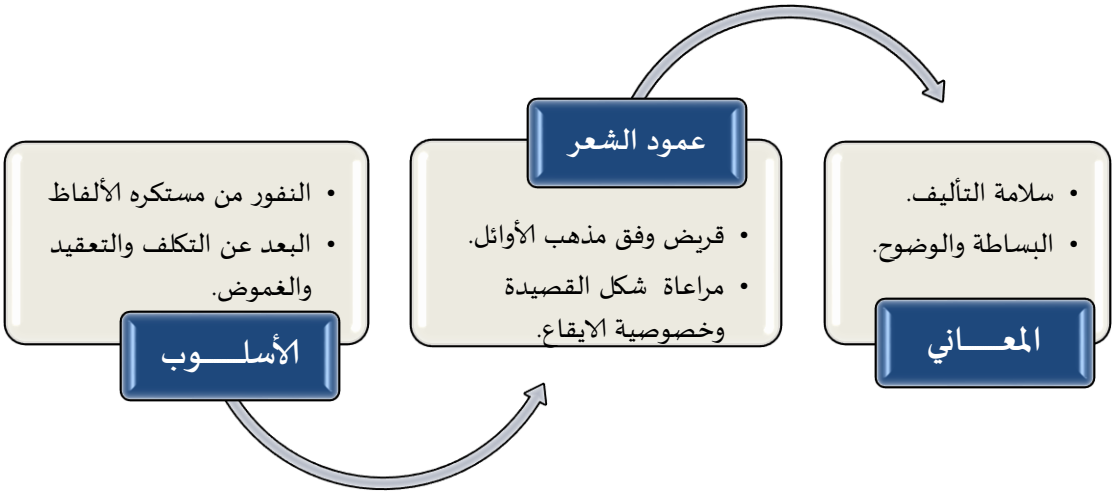
[1] يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الجديدة، المرجع نفسه، ص54

الدرس الثامن

عمود القصيدة العربية (The pillar of the Arabic poem)

1-عمود القصيدة العربية القديمة:

مصطلح العمود أو عمود القصيدة مصطلح ظهر في النقد العربي القديم، وظفه الآمدي (أبي القاسم الحسن بن بشر 370 ه) في كتابه **الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري**، وقد فضّل الأمدي البحتري في موازنته لاتّباعه خصائص بعينها في كتابة الشعر*، ويمكن أن نتبين مفهوما عمود الشعر ، بأنه « طريقة العرب في نظم الشعر لا ما أحدثه المولدون والمتأخرون، أو هي القواعد الكلاسيكية للشعر العربي التي يجب على الشاعر أن يأخذ بها، فيحكم له أو عليه بمقتضاها»[1]، وهو مجموعة الخصائص الفنية المتوفرة في قصائد فحول الشعراء، والتي ينبغي أن تتوفر في الشعر ليكون جيدًا، أو هو التقاليد الشعرية المتوارثة أو السنن المتبعة عند شعراء العربية، فمن سار على هذه السنن، وراعى تلك التقاليد، قيل عنه: إنّه التزم عمود الشعر، واتبع طريقة العرب، ومن حاد عن تلك التقاليد، وعدل عن تلك السنن قيل عنه: إنّه قد خرج عن عمود الشعر، وخالف طريقة العرب، ويمكن إجمال عمود الشعر عند الآمدي في المخطط الموالي:



الشكل -1 - عمود الشعر عند الآمدي

وعلى الرغم من وجود من حافظ على خصائص عمود الشعر العربي ولا يزال، إلاّ أنّ كل زمن يفرض خصوصية معينة تتغير بتغير الشعراء وحتى المتلقين، وإن كان عمود الشعر أو عمود القصيدة العربية القديمة في أزمنة ماضية، قريض وفق مذهب الأوائل (وزن وقافية)، مع تجنب التعقيد، ومستكره الألفاظ، ووحشي الكلام، حتى قال حسان بن ثابت:

والشعر لُبّ لسان المرءِ يعرضُهُ ***على المجالسِ إن كيسا وإن حُمُقا

وإنّ أشعـــــــرَ بيتٍ أنتَ قائلـهُ*بيت يقال إذا أنشدتَهُ: صدقَـا**

---

* انظر الدرس الأول، الشعرية في التراث البلاغي العربي، ص 9

[1] أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2، ص 133.

فإنّ الأعراف المتوارثة والتقاليد المتعارف عليها بقيت قائمة نيفا من زمنٍ لم تفسد بهاء ورونق شعرنا القديم، على الرغم مما ظهر في الشعر العربي كالأخماس والأسماط* والموشحات التي خالفت –إلى حد ما-شكل القصيدة العربية القديمة، ووظفت بعض الألفاظ الدخيلة والمستجدة، ومنها ما انزاح إلى التعقيد، فهل حافظت القصيدة الحديثة والمعاصرة على هذه الأعراف؟ وما هو عمود شعرها؟ وما هي مقومات القريض؟

2-عمود القصيدة العربية الحديثة والمعاصرة:

شهدت القصيدة العربية منذ **العصر الحديث** الذي حملت ريحه عمود بيت الشَّعر وأوتاده، كما حملت عمود الشِّعر وأعرافه، فظهر شعر التفعيلة ببحور مجزئة أو مشطورة، وبعده الشعر المرسل والنثري، إلى أن وصلنا إلى الجملة الشعرية (القصيدة الومضة) التي تقوم على التكثيف اللغوي واختصار الألفاظ، بحجة أن الزمن صار سريعا، والمتلقي صار قلقا لا صبر له ليستمع إلى قصيدة تفوق المئة بيت!

ولم يتوقف تطور القصيدة العربية، حتى مس التغيير بنيتها اللغوية، وأسلوب تركيبها، وشكلها وهيئتها، ومنها من حافظت على الشعر القديم، ومنها من ضربت به عرض الحائط، وراحت تتبنى فنيات جديدة، وخصائص انفتحت على عوالم غريبة! غربية لم نعهدها، فانزاحت نحو التكلف والتعقيد، ولبست أقنعة من غموض، وابتعدت عن البساطة والوضوح وسلاسة المعنى، حتى أن القارئ ليجد نفسه في حيرة أمام تشفير بعضها، وغموض رمزية الأخرى، فراوغت اللغة وابتعدت إلى منعرجات ضبابية، فكأنما القصيدة نص مفخخ يحتاج إلى تفجير...أو نص مشفر يحتاج إلى فك ابهام طلاسمه وشفراته، فبدأ الناقد يبحث عن عوالم أخرى تقوّم القصيدة وتزيد من جمالياتها، ولعّل العتبات النصية أول ما يواجه القارئ إذا ما التقى ديوانا شعريا.

1.2-عتبات القصيدة (Poem thresholds)

مصطلح العتبات* من «المصطلحات التي تروّج في سوق التداول النقدي، أفرد له (جيرار جنيت) كتابا كاملا سمّاه بهذا الاسم، جاعلا منه خطابا موازيا لخطابه الأصلي (وهو النصّ)، يحركه في ذلك فعل التأويل، وينشطه فعل القراءة شارحا ومفسرا شكله معناه»[1]، فما معنى عتبات النص؟ وما هي خصائصها؟

أ-مفهوم المصطلح:

كسر النص الشعري كل الحدود الفاصلة، واخترق كل علاقاته مع النصوص الأخرى، فتمازج معها موازيا ومصاحبا أحيانا، وشارحا أحيانا أخرى، وظهر مصطلح العتبات أو النصوص المصاحبة، أمّا مقطع (para) فنجده في اليونانيّة واللاتينيّة صفة حاملة لعدة معاني، كلها تصبّ في منحى واحد هو المماثلة، التي لها علاقة بالأبعاد، كالكمية والقيمة (pareil /égal)، أو المساواة سواء في الارتفاع والقوة، أو العدل بين شخصين»[2]،

لكنّ الكشف عن المعنى الاصطلاحي لهذه السابقة يحتاج إلى أكثر تفصيل، فهي تحمل عدة معاني متقاربة ومتباعدة في آنٍ واحد، لذلك أراد (جينيت) اختبارها في لغات أخرى فاختار تعريفا لـ(ج. هيليس ميلر) في اللغة الإنجليزية يقول: «تعد (para) سابقة ضديّة، نقصد بها القرب (المجاورة) والبعد في آن، الائتلاف والاختلاف، الداخلية والخارجية(...) هي شيء يتموضع في الهُنا والهناك من الحدود، في العتبة كما في الهامش، في نظام مساوٍ على الرغم من أنّه ثانوي(...)فهي تشرح الارتباك والحيرة التي نقع فيها»[3].

وككل المصطلحات، مرّت العتبات بمراحل متعددة وكان لها تاريخ بداية، وإرهاصات أولية «ولا يزال يشهد حركيّة تداوليّة تواصليّة في المؤسسة النقديّة العالميّة، للعلاقات التي ينسجها بما يحيط بالنصّ، وما يدور بفلكه من نصوص مصاحبة وموازية، وبفاعلية جمهور المتلقي

---

* **المسمط:** وهو أن يأتي شعر بخمسة أبيات على قافيه، ثم يأتي بيت على خلاف تلك القافية، ثم يأتي خمسة (5) أبيات على قافية أخرى، ثم يعود فيأتي على قافية البيت الأول، وكذلك إلى آخر الشعر، وقال الليث: (الشعر المسمط الذي يكون في صدر البيت أبياتا مشطورة أو منهوكة أو مقفاة، ويجمعها قافية مخالفة لازمة للقصيدة حتى تنقضي) رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، افريقيا الشرق، ط1، 1991، ص33

* العتبات أو النصوص الموازية (paratexte /Seuils) المناص(paratexte) المصاحبات.

[1] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت، من النّصّ إلى المناص، نفسه، ص19

[2] Dictionnaire latin – français, Ed hachette, paris 1934, p 1112 42 - نقلا عن عبد الحق بلعابد، عتبات ص41

[3] عبد الحق بلعابد: عتبات جيرار جنيت، من النّصّ إلى المناص، المرجع السابق ص42 -42

له»[1]، بل إنّ هذه الحركة التواصلية في تزايد مستمر، وما يحيط بالنص تميّز يوما عن يوم، «فالنصّ/الكتاب، لا يظهر متجردا من مصاحبات لفظية أو أيقونية، دورها هو إنتاج المعنى والدلالة، كاسم الكاتب والعناوين، والإهداء»[2]، ولا تتوقف العتبات عند اسم الكاتب، والعناوين والإهداء، بل إنّ النصوص تحفل بما يُزينها شكلا ولونا، شارحة أو موضحة إبهام بعض المقاطع، و«بالوقوف عند حدود الفضاء المحيط بالنصّ والدائر بفلكه، أمكننا أن نضع معنى للمناص(Paratexte) أي ذلك النصّ الموازي للنص الأصلي، فالمناص نصّ»[3]، والمناص يقول بلعابد: «نصّ يوازي النصّ الأصلي، فلا يُعرف إلاّ به ومن خلاله، وبهذا نكون قد جعلنا للنصّ أرجلا يمشي بها لجمهوره وقرائه، قصد محاورتهم والتفاعل معهم»[4].

ب-أنواع عتبات النص:

تعددت أنواع العتبات واختلفت وظائفها، لذلك يمكن تقسيمها إلى قسمين:

-العتبات الداخلية (Péri texte):

والعتبات الداخلي هي « كل نصّ موازٍ يحيط بالنصّ أو المتن، وقد سمي (النصّ المحيط) أو النصّ المصاحب أو النصّ المجاور، والنصّ الموازي الداخلي، عبارة عن ملحقات نصّية، وعتبات تتصل بالنصّ مباشرة، ويشمل كل ما ورد محيطا بالكتاب من الغلاف، والتعريف بالمؤلف، والعنوان، والإهداء، والمقتبسات، والمقدمات، والهوامش، وغير ذلك ممّا حلّله (جنيت)، في الأحد عشر فصلا الأولى من كتابه (عتباتseuils)»[5].

-العتبات الخارجية (Epi texte):

العتبات الخارجية أو الرديف أو النصّ العمومي المصاحب، «وهو كل نصّ من غير النوع الأول ممّا يكون بينه وبين الكتاب بعد فضائي، وفي أحيان كثيرة زماني أيضا، ويحمل صيغة إعلاميّة مثلا الاستجوابات، والمذكرات، والشهادات، والإعلانات، دراسات عن النصّ، ويشمل الفصلين الأخيرين من كتاب جنيت، السابق ذكره»[6].

ولا يمكننا معرفة النصّ إلاّ بعتباته، فنادرا ما يظهر النصّ مجردا من عتبات لفظية أو بصرية، مثل (اسم الكتاب، العنوان، العنوان الفرعي، الاهداء الاستهلال صفحة الغلاف...)، وهذا قصد تقديمه للجمهور أو بمعنى أدق جعله حاضرا في الوجود لاستقباله واستهلاكه، لذلك فالعتبات «هو كل ما يجعل من النصّ كتابا يقترح نفسه على قرائه، أو بصفة عامة على جمهوره، فهو أكثر من جدار ذو حدود متماسكة، نقصد به هنا تلك العتبة، بتعبير (بورخيس) البهو الذي يسمح لكل منا دخوله أو الرجوع منه»[7]، وهو البهو الذي نلج إليه، فنتحاور مع المؤلف الحقيقي أو المتخيل، لنلامس هذه العتبات والمصاحبات، من خلال هذا المنجم الذي لم يُخلق عن طور حفر تنقيب، بل تراءت حفرياته من خلال قراءة وتمعنٍ وإبحار بين أمواج المعنى لاكتشاف دلالاته الخفية، والمخطط الموالي تلخيص لما جاء في هذا العنصر:

---

[1] عبد الحق بالعابد: عتبات جيرار جنيت، من النّصّ إلى المناص، المرجع نفسه، ص28

[2] Gerard Genette : Seuils, p 21

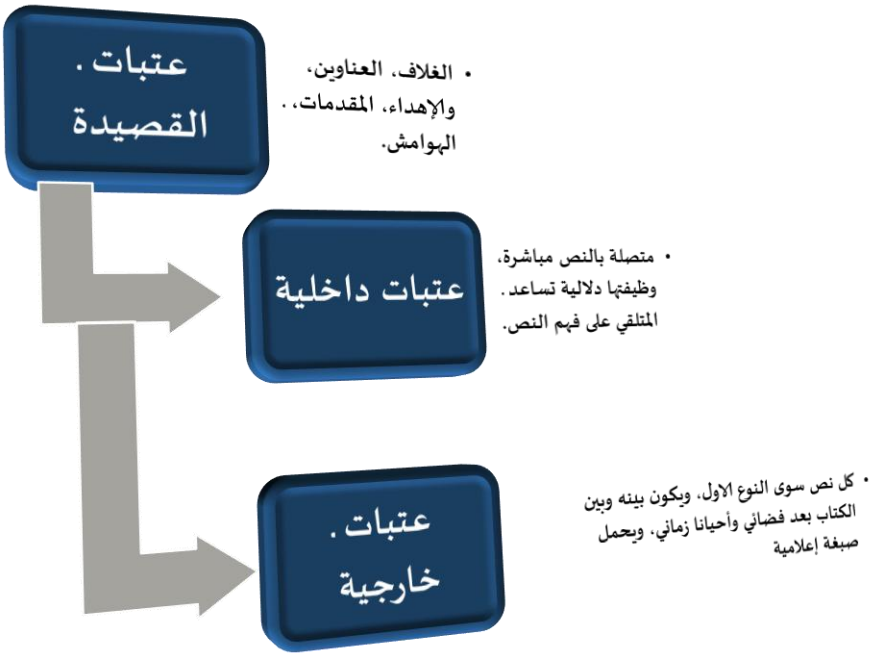
[3] Ibid, p-p22-23

[4] عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه، ص28

[5] نور الدين الفيلالي: التعالي النصي، مفاهيم وتجليات، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1437هـ-2016م، ص46.

[6] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[7] عبد الحق بلعابد: المرجع نفسه، ص38



الشكل 2 –أنواع العتبات النصية

2.2-الصورة الشعرية (The poetic image)

شهد الشعر الحديث والمعاصر تجريبا متجددا، حتى حمل رواد الحداثة شعارات أن الشكل الشعري لم يعد يحتفي بالوزن والقافية فحسب، دعوتهم في ذلك أنّ أهم خاصية تميز لغة الشعر هي الصورة، لذلك يقف الشعر الحديث والمعاصر عند صورتين شعريتين: الأولى لا تزال تحافظ على أعراف البلاغة العربية القديمة في بنية تشبيهها وفتنة استعاراتها وتعمية كنايتها، وصورة ثانية هي الأداة التي يتخذ الشعر بواسطتها سبيله للتأثير في الملتقي في لغة شعرية يكثف فيها الابداع إيحاءً ورمزا، هذا ما جعل الصورة محط عناية الدارسين والنقاد القدامى والمحدثين على السواء، فما هي الصورة الشعرية؟ وما هي أنواعها؟ وكيف احتفى بها النص المعاصر؟

1-المفهوم:

يُعدّ مصطلح الصورة الشعريّة من الركائز الأساسيّة من بين المصطلحات التي تُبنى عليها دراسة النصّ الشعريّ الحديث، وتُعدّ الأداة الأوضح التي تقودنا إلى اكتشاف تجربة الشاعر، وإدراك أبعادها، والحاوية التي تستوعب تلك التجربة، وتوضحها عن طريق السموّ باللغة، وتحشيد طاقات الكلمة. فالصورة تتكوّن في مخيّلة الشاعر مع تبلوُر النصّ الشعريّ ذاته، وليست شكلًا منفصلًا عنه. وعليه، فإنّ جماليّة الشعر وقوّة دلالاته تتمثّل "في الإيحاء عن طريق الصور الشعريّة لا في التصريح بالأفكار المجرّدة ولا المبالغة في وصفها، تلك التي تجعل المشاعر، والأحاسيس أقرب إلى التعميم، والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص، ومن ثَمَّ كانت للصورة أهمّيّة خاصّة[1]، يرى إحسان عباس، أن الصورة هي «جميع الأشكال المجازية، إنما تكون من عمل القوة الخالقة، فالاتجاه إلى دراستها يعني الاتجاه إلى روح الشعر»[2]

2-أنواع الصورة الشعرية:

عرف مصطلح الصورة انتشارا واسعا عند البلاغيين والنقاد القدامى وكذا عند المعاصرين، ويميز الأدب في الصورةِ الشعريةِ مفهومين « مفهوم قديم يقف عند حدود **الصورة البلاغية** في التشبيه والمجاز والاستعارة والكناية، ومفهوم حديث يضيف إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما: **الصورة الذهنية والصورة باعتبارها رمز**»[3]

أ-الصورة البلاغية:

-التشبيه*:

هو عقد مشاركة ومماثلة بين شيئين (المشبه والمشبه به) في صفة أو عدة صفات بينهما تسمى (وجه الشبه) وذلك بواسطة أداة تسمى (أداة التشبيه) فإذا أردت إثبات صفة لموصوف مع التوضيح، أو وجه من المبالغة، عمدت إلى شيء آخر، تكون هذه الصفة واضحة فيه، وعقدت بين الاثنين مماثلة، تجعلها وسيلة لتوضيح الصفة، أو المبالغة في إثباتها؛ لهذا كان التشبيه أوَّل طريقة تدل عليه الطبيعة لبيان المعنى. وللتشبيه رونق وجمال، وموقع حسن في البلاغة؛ وذلك لإخراجه الخفي إلى الجلي الواضح، يزيد المعاني جمالا وبيانًا، ويكسبها حسنًا وفضلًا، والجدول الموالي إجمال لكل **أنواع التشبيه في اللغة العربية** والتي قد يجد الطالب إشكالا في التفريق بينها:

---

[1] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة للطبع، مصر، القاهرة، د ط، د ت، ص60

[2] إحسان عباس: فن الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1955، ص227

[3] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، المرجع نفسه، ص 60

* حدد البلاغيون أربعة أركان للتشبيه، هي :**المشبّه** :هو الأمر الذي يُراد إلحاقه بغيره، **المشبه به** :هو الأمر الذي يلحق به المشبه، **وجه الشبه**: هو الوصف المشترك بين الطرفين، ويكون في المشبه به أقوى منه في المشبه، وقد يُذكر وجه الشبه في الكلام، وقد يُحذف كما سيأتي توضيحه، **أداة التشبيه**: هي اللفظ الذي يدل على التشبيه، ويربط المشبه بالمشبه به، وقد تُذكر الأداة في التشبيه وقد تُحذف.

	نوع التشبيه	مفهومه	الشاهد من الشعر المعاصر
التشبيه المفرد	المفصل	هو التشبيه الذي ذكر فيه وجه الشبه، وإنك بذكرك وجه الشبه حصرت التشابه فلم تدع للخيال مجالا في الظن بأن التشابه في كثير من الصفات، كقول الشاعر: **كأنَّ أخلاقَك في لطفِها *** ورقةٍ فيها نسيمُ الصباحِ**	هل يكون الحبّ أنّي بتّ عبدًا للتمني؟ أم هو الحب اطّراح الأمنيات! كانثيال عاد يفنى في هدير أو كظل في غدير[1]
	المجمل	هو الذي حذف منه وجه الشبه، وفيه بلاغة وذلك إنك بحذف وجه الشبه بين المشبه والمشبه بها دعيت تشابههما في كل شيء، وأطلقت المجال للخيال في الظن بأن التشابه في كثير من الصفات، كقول الشاعر: **إنَّما الدنيا كبيتٍ *** نسجَتْهُ العنكبوت**	/
	المؤكد	هو التشبيه الذي حذفت أداته فقط، وفيه مبالغة وذلك أنك ادعيت الاتحاد بين المشبه والمشبه به، فالمشبه هو المشبه به نفسه لا شيء سواه مبالغة.	أنا سعفة نخل جرّها الرمل إلى الوادي فمالت وأنا قصة جرح قد رأى جثته تمشي فثار الجرح منه فأفاقت وأنا العائد من أرض لأرض[2]
	المرسل	هو التشبيه الذي ذكرت أداته، بذكرك الأداة نصصت على وجود التفاوت بين المشبه والمشبه به، ولم تترك بابا للمبالغة قال تعالى: ﴿ثُمَّ قسَتْ قلوبُكُم من بعدِ ذلك فهي كالحجارَةِ أو أشدَّ قسوَة﴾	/
	البليغ	هو الذي حذف منه وجه الشبه وأداة التشبيه معا، ويبقى الطرفان (المشبه – المشبه به (ويعد من أقوى أنواع التشبيه، وذلك انك ادعيت الاتحاد بينهما بحذف الأداة، والتشابه في كل شيء بحذف الوجه، ولذا سمي هذا تشبيها بليغاً. **-الأمُ مدرسةٌ إذا أعددْتَها *** أعددتَ شعباً طيبَ الأعراقِ** **-وكنَّا غصوناً أنت زهرةُ روضِها *** وكنَّا نجوماً أنت من بينها البدر**	/

[1] إحسان النص: رؤيا نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد 83، الجزء1، ص15، المقطع من قصيدة لبدر شاكر السياب عنوانها هل كان حبا (من بحر الرمل) الشاهد في المقطع أن الشاعر يشبه الحب كانثيال (تساقط) في هدير أي كنهر، أو كظل في غدير، وجه الشبه الفناء، كنهر ينتهي مع صوت هديره فور سقوطه، أو كالظل الذي لا يظهر في نباتات الغدير.

[2] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص 40 (استعننا بالكتاب فقط من أجل المقاطع الشعرية أما التعليق عليها وشرحها وتأويلها فهو مجهود شخصي) [المقطع الشعري للشاعر عقاب بلخير، ديوان السفر في الكلمات، قصيدة تغريبه السندباد، ص30]

	الضمني	يلمح من خلال الكلام وليس موضوعا على صورة التشبيه العادي، إذا تم الربط بين الصورتين بدون استخدام أداة تشبيه، ويكون الطرف الثاني دليلا على الطرف الأول وللتأكيد على صحة الأول المتنبي: **من يهن يسهل الهوان عليه*** ما لجرحٍ بميتٍ إيلامُ** -قال أبو فراس الحمداني: **تهونُ علينا في المعالي نفوسُنَا * ** ومنْ خطبَ الحسناءَ لم يُغلِها المهرُ** -قال أبو تمام: **اصبر على مضض الحسو ***د فإن صبرك قاتلهْ** **النـــار تأكل بعـضها**** إن لم تجد ما تأكلـهْ**	/
	المقلوب	هو جعل المشبّه مشبها به بادعاء أن وجه الشبه فيه أقوى وأظهر. **وبدا الصّباحُ كأنَّ غُرَّتَهُ*** وجه الخليفة حين يُمتدحُ**	-أوراس يلتحف الشهيد بصخره**وتطير من كف الشهيد الأسهم وهناك يغتسل الصباح بنوره***وتذوب من فرط الضياء الأنجم[1] -بدر شاكر السياب **يا أيها الربيع** **يا أيها الربيع ما الذي دهاك** **جئت بلا مطر** **جئت بلا زهر** **جئت بلا ثمر** **وكأن منتهاك مثل مبتداك[2]**
التشبيه المركب	**التمثيل**	هو تشبيه حالة بحالة متعددة الأجزاء ويأتي وجه الشبه موضحا أكثر من صفة، أو هو ما ارتبطت صورتان بأداة تشبيه **-كأن سُهَيْلًا والنُجُوْمُ وَرَاءَهُ ***صُفُوْفُ صَلاةٍ قَامَ فِيهاَ إِمَامُها** **-وكأنها وكأن حامل كأسها ***إذ قام يجلوها على الندماء** **شمس الضحى رقصت فنقط وجهها **بدر الدجى بكواكب الجوزاء**	/

[1] [المقطع الشعري للشاعر عزالدين مهيوبي، ديوان في البدء كان الأوراس، ص20] ص-ص 79-80

[2] بدر شاكر السياب: مدينة السندباد https://www.aldiwan.net/poem106774.html

	الملفوف	وهو ما جُمع كل طرف منهما مع مثله؛ كجمع المشبه مع المشبه، والمشبه به مع المشبه به، ويؤتى بالمشبهات أولًا، ثم بالمشبهات بها ثانية، كقول الشاعر **ليل وبرد وغصن** شعر ووجه وقد** **خمـــر ودر وورد ***ريق وثغر وخد**	/
	المجموع	وهو أن يتعدد المشبه به دون المشبه كقول الشاعر يا شبيهَ البدرِ، حسناً *** وضياءً ومنالاً	-ألمٌ يَشب بمهجتي،،، دمع يعانق مقلتي، وأنا غريب كاغتراب الدين في هذي المدينة أو اغتراب الحب في مدن الفضيلة[1]
	المفروق	وهو جمع كل مشبه مع ما شُبِّه به، كقول الشاعر: النشرُ مسكٌ والوجوهُ دَنا ***نير وأطرافُ الأكُف عَنَم	-دعي دمعتي راية للحداد فماذا أغني وروحي رماد؟؟ وفجري ظلام ... ونهري ظمأ وفكري وئيد...وصدري عتاد[2]
	تشبيه التسوية	هو أن يتعدد المشبه ويبقى المشبه به مفردًا **كقول الشاعر** صدغ الحبيب وحالي*** كالهما كالليالي وثغره في صفاء *** وأدمعي كاللئالي	/

للتشبيه فوائد تعود في الأغلب إلى المشبّه وهي:

- بيان <u>حال المشبّه</u> وأنّه على أيّ وصف من الأوصاف، كقوله:

إذا قامت لحاجتها تثنت ****كأن عظامها من خَيزُران

ومن الشعر المعاصر، قال صالح سويعد:

وطني، يباغته الظلام
وحلكةُ الهمِّ البهيم
كالريح يلهث في السراب[3]

وهذا القسم يكثر في العلوم، لإفادة حال المشبّه وبيانه.

-بيان امكان حال المشبّه، إذا أسند إليه أمر مستغرب، لا تزول غرابته إلاّ بالتشبيه واثبات أن مثله واقع، كقوله:

انقلاب القوم بعد المصطفى ***مثل هود قلّبوا بعد الكلم

-بيان مقدار حال المشبّه في القوّة والضعف، والزيادة والنقصان، كقوله:

كأنّ مشيتها من بيت جارتها ***مرُّ السحائب لا ريث ولا عجل

---

[1] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998، ص25 [المقطع الشعري ليوسف وغليسي، قصيدة غربة وتعب، من دوان أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص32] المشبه هو ذات الشاعر في قوله (أنا الغريب)، المشبه به متعدد كاغتراب الدين في هذي المدينة أو اغتراب الحب في مدن الفضيلة.

[2] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع نفسه، ص 25[المقطع الشعري لعمار شارف، قصيدة بعيدا عن الأسئلة، من ديوان مخطوط موسوم بـ: فاكهة ولهب] جمع الشاعر كل مشبه بما شبه به، (دمعتي –راية للحدا) (روحي-رماد) (فجري-ظلام) (نهري-ظمأ) (فكري-وئيد) (صدري -عتاد).

[3] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع نفسه، ص 20 [المقطع الشعري صالح سويعد، من ديوان دف دق دف دق، 1997، ص06] ص 20، يظهر الشاعر حال المشبّه (الوطن) كالريح يلهث في السراب وأنّه مع ذلك فهو يباغته الظلام وكلحة الهم البهيم.

- تقرير حال المشبّه وتقوية شأنه لدى السامع حتّى يهتمّ به، كقوله:

إن القلوب إذا تنافر وُدُّها ***مثل الزجاجة كسرها لا يّجبر

ومن الشعر المعاصر، يقول عزالدين ميهوبي:

متى سأرسم عشقا أنت منبعه*فأنت أعظم –بعد الله-يا بلدي**

إذا ذكرتك كنت الحلم يا وطني*وكنت تسبح في روحي وفي جسدي**

وكنت رحلة عمر بت أسأله*أفي التراب ...يذوب العمر للأبد؟؟[1]**

-بيان إمكان وجود المشبّه، إذا بدى في نظر السامع مستحيلاً، كقوله:

حنين الجذع عند فراق طه ***كما يتكلّم الشجر الكليم

- قصد مدح المشبّه بما يزيّنه ويعظمه لدى السامع، كقوله:

كأنّك شمس والملوك كواكب ***إذا طلعت لم يبد منهنّ كوكب

ومن الشعر المعاصر، يقول أحمد شنة:

أوراس يخرج من بخار مائنا ***شجر يضم صهيله الرحمن

قمرا وتذكارا، وقلبا عاشقا ****أوراس كل صخوره رهبان

أوراس أقبل فالجوانح أقفرت*أقْبِلْ فأبطال الهوى غلمان[2]**

- قصد ذمّ المشبّه بما يقبّحه ويحقّره، كقوله:

وإذا أشار محدّثاً فكأنّه ***قرد يقهقه أو عجوز تلطم

-بيان طرافة المشبّه بما هو طريف غير مألوف للذهن، كقوله:

وكأنّ محمّر الشقيق إذا تصوّب أو تصعّد ***أعلام ياقوت نشرن على رماح زبرجد

-الاستعارة:

الاستعارة نوع من المَجاز اللغويّ في علم البلاغة، وهو يشابه بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي الآخر المختلف والذي تودّ إيصاله الجملة، ويتكوّن مما يأتي:

-**المُستعار منه:** المعنى الأصلي الذي وُضعَت له العبارة أولاً، وهو "المُشبَّه به"

-**المُستعار له:** المعنى الفرعي الذي لم تُوضَع له العبارة أولاً وهو "المشبَّه".

-**المُستعار:** أي اللفظ المَنقول بين المُشبَّه والمُشبَّه به، أو هو وجه الشَّبَه أو العلاقة بينهما .

-**القرينة:** هي التي تمنع من إرادة المعنى الحقيقيّ فتغيره، وهي إمّا لفظيّة وإمّا حاليّة تُبيّن الحال، والاستعارة أنواع عدة سنكتفي بذكر ثلاث أنواع:

---

[1] المقطع الشعري لعز الدين ميهوبي، من دوان في البدء كان الأوراس، دار الشهاب، باتنة، 1985، ص 64] ص 78، يشبه الشاعر الوطن تشبيهات بليغة (منبع العشق العظمة، بالحلم ورحلة العمر) مركزا عل حال المشبّه لتقوية شأنه أكثر لدى السامع حتّى يهتمّ به ويهيم به نفس هيام الشاعر.

[2] [المقطع الشعري للشاعر أحمد شنة، من ديوان زنابق الحصار، ص 31] ص76، يمدح المشبّه (الاوراس) بما يزيّنه ويعظمه لدى السامع ويعلي شأنه.

نوع الاستعارة	مفهومها	الشاهد من الشعر المعاصر
التصريحية	وهي التي حُذِفَ فيها المشبه (الركن الأول) وصرح بالمشبه به، وأقبل يمشي في البساط فما درى إلى البحر يسعى أم إلى البدر يرتقي[1]	أحمد عاشوري: كلنا في فهرس الدنيا ***عناوين قدر كلنا في منبت النور ****شجيرات ثمر
المكنية	وهي التي حُذِفَ فيها المشبه به (الركن الثاني) وبقيت صفة من صفاته ترمز إليه. لا تعجبي يا سلم من رجل ضحك المَشيب برأسه فبكى[2]	الليل يكبر والآهات والضجر***بكم تباع خيوط الصبح يا قدر؟ أظل أسأل وحدي ها هنا قلِقًا***لا جِنَّة عانقت حزني ولا بشر أصودر الحب أم أن نبضي يخيفهمُ***أم أنني بشر وحدي وهم حجر؟[3]
الاستعارة التمثيلية	أصلها تشبيه تمثيلي حُذِفَ منه المشبه وهو (الحالة والهيئة الحاضرة) وصرح بالمشبه به وهو (الحالة والهيئة السابقة) مع المحافظة على كلماتها وشكلها وتكثر غالباً في الأمثال عندما تشبه الموقف الجديد بالموقف الذي قيلت فيه. -ومن يك ذا فم مرّ مريض** يجد مُرّا به الماء الزلالا [4] - ومن ملك البلاد بغير حرب** يهون عليه تسليم البلاد [5]	**هكذا الدنيا** **صنوف** **فحياة** **الذئب في موت** **الخروف** [6]

---

[1] والبيت من أشعار المتنبي وصف الرسول الذي جاء لسيف الدولة والاستعارة في قوله (إلى البحر يمشي) شبه سيف الدولة بالبحر وحذف المشبه وهي استعارة تصريحية، وفي قوله (إلى البدر يرتقي) شيه سيف الدولة بالبدر وحذف المشبه (سيف الدولة) والاستعارة تصريحية .

[2] البيت لدعبل الخزاعي والاستعارة في قوله (ضحك المشيب) يشبه المشيب بالإنسان الذي يضحك وحذف المشبه به والاستعارة مكنية .

[3] عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، المرجع نفسه، ص 18 [المقطع الشعري للشاعر نور الدين درويش، دوان السفر الشاق، منشورات إبداع ص36] [المشبه (الليل، الآهات، الضجر) أصلها الليل يكبر وتكبر الآهات ويكبر الضجر، حُذِفَ المشبه به (الانسان) وبقيت صفة من صفاته ترمز إليه (يكبر)] على سبيل الاستعارة المكنية)

[4] البيت للمتنبي يدل وضعه الحقيقي على أنّ المريض الذي يصاب بمرارة في فمه إذا شرب الماء العذب وجده مرا. ولكن المتنبي لم يستعمله في هذا المعنى بل استعمله فيمن يعيبون شعره لعيب في ذوقهم الشعري، وضعف في إدراكهم الأدبي، فهذا التركيب مجاز قرينته حالية، وعلاقته المشابهة، والمشبه هنا حال المولعين بذمه والمشبه به حال المريض الذي يجد الماء الزلال مرا في فمه. (يقال لمن لم يرزق الذوق لفهم الشعر الرائع)

[5] البيت للبارودي والمعنى الحقيقي هنا هو أنّ من يستولي على بلاد بغير تعب وقتال يهون عليه تسليمها لأعدائه. والشاعر لم يستعمل البيت في هذا المعنى الحقيقي، وإنّما استعمله مجازيا للوارث الذي يبعثر فيما ورثه عن والديه لعلاقة مشابهة بينهما ولقرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي.إذن في هذا التركيب الذي اشتمل عليه البيت استعارة، وإذا شئنا إجراءها قلنا :شبهت حال الوارث الذي يبعثر فيما ورثه عن والديه بحال من استولى على بلاد بغير تعب وقتال فهان عليه تسليمها لأعدائه، بجامع التفريط فيما لا يتعب في تحصيله في كل، ثمّ استعير التركيب الدال على المشبه به للمشبه على سبيل الاستعارة التمثيلية. والقرينة حالية [عبد العزيز عتيق (ت 1396 ه) علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، د ط، 1405ه-1986م، ص-ص93-94]

[6] عزالدين ميهوبي: ملصقات، ص89 (الواضح في هذه التوقيعة الشعرية أن معناها يأخذنا إلى حياة الغاب ودورة الحياة، فحياة الذئب هي موت الخرفان، لكن الحقيقة أن الشاعر لم يستعملها في هذا المعنى بل استعار هذه الصورة التمثيلية ليدل على واقع البشر وخاصة الوضع السياسي الذي كان سائدا في فترة من الفترات التعسفية، فحياة الحكام والطغاة في اضطهاد وموت الشعب المسكين)

-شعرية الاستعارة:

تتألف شعرية الاستعارة من ناحيتين: الأُولى تأْليف أَلفاظها، والثانيةِ ابتكار مشبَّه به بعيد عن الأَذهانِ، لا يجول إلا في نفسِ أديبٍ وهبَ الله له استعدادًا سليمًا في تعرُّف وجوه الشَّبه الدقيقةِ بين الأَشياء، وأودعه قدْرةً على ربط المعاني وتوليدِ بعضها من بعض إلى مدًى بعيدٍ لا يكاد ينتهي.

وسرُّ شعرية الاستعارة لا يتعدى هاتين الناحيتين، فشعريتها من ناحية اللفظ: أنَّ تركيبها يدل على تناسي التشبيه، ويحملك عمدًا على تخيُّل صورة جديدة تُنْسيك رَوْعَتُها ما تضمَّنه الكلام من تشبيه خفي مستور، كقول البحتريّ في الفتح بن خاقان أحد وزراء المتوكل العباسي:

يَسمُو بكَفٍّ، على العافينَ حانيَةٍ*تَهمي، وَطَرْفٍ إلى العَلياءِ طَمّاح**

فترى كفّه وقد تمثَّلتْ في صورة سحابة تصُبُّ وبلها على العافين السائلين، وأنَّ هذه الصورة قد تتملك مشاعر السامع، وتذهله عما اختبأَ في الكلام من تشبيه.وقوله في رثاء المتوكل وقد قُتلَ غِيلةً:

صَرِيعٌ تَقَاضَاهُ السّيُوفُ حُشَاشَةً*يَجُودُ بها، والمَوْتُ حُمْرٌ أظافرُهْ**

فلا يستطيعُ السامع أن يبعِدَ عن خياله هذه الصورة المخيفةَ للموت، وهي صورة حيوانٍ مفترس ضرّجتْ أظافره بدماءِ قتلاه

لهذا كانتِ الاستعارةُ أكثر شعرية من التشبيه البليغ؛ لأنه –وإنْ بني على ادعاءِ أن المشبَّه والمشبَّه به سواءٌ-فشعرية الاستعارة من حيثُ الابتكارُ ورَوْعَةُ الخيال، وما تحدثُه من أثر في نفوس سامعيها، مجالٌ فسيحٌ للإبداعِ، وميدانٌ لتسابق المجيدين من فُرسانِ الكلام

-الكناية

مفهوم الكناية[1]:

الكناية لغة: ما يتكلم به الإنسان، ويريد به غيره، وهي مصدر كنيت، أو كنوت بكذا، إذا تركت التصريح به .

أما **اصطلاحًا:** فهي لفظ أريد به غير معناه الذي وُضع له، مع جواز إرادة المعنى الأصلي لعدم وجود قرينة مانعة من إرادته.

[1] أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2019، ص 345

نوع الكناية	مفهومها	الشاهد الشعري
كناية عن صفة	وهي الكناية التي يطلب بها «صفة» هي ما كان المكنى عنه فيها صفة ملازمة لموصوف مذكور في الكلام، وتعرف كناية الصفة بذكر الموصوف — ملفوظًا أو ملحوظًا — من سياق الكلام. سَلي الرِماحَ العَوالي عَن مَعالينا*** وَاِستَشهِدي البيضَ هَل خابَ الرَجا فينا إِنّا لَقَــومٌ أَبَت أَخلاقُنـــا شَرَفاً***أَن نَبتَدي بِالأَذى مَن لَيسَ يُؤذينـــا بيضٌ صَنائِعُنـــا، سودٌ وَقائِعُنـــا ***خُضرٌ مَرابِعُنـــا، حُمرٌ مَواضينـــا	سلوا بيوت الغواني عن مخازينا واستشهدوا الغرب هل خاب الرجا فينا سود صنائعنا، بيض بيارقنا خضر موائدنا، حمر ليالينا[1]
كناية عن موصوف	الكناية التي يكون المكني عنه موصوفًا بحيث يكون إما معنًى واحدًا (كموطن الأسرار) (مجمع الأضغان) كناية عن القلب **الضاربين بكلِّ أبيض مخذم***والطاعنين مجامع الأضغان	**وجدت فيك بنت عدنان دارا* * * ذكرتها بداوة الأعراب**[2]
كناية عن نسبة	الكناية التي يراد بها نسبة أمر لآخر — إثباتًا أو نفيًا — فيكون المكني عنه نسبة، أُسندت إلى ما له اتصال به **إن السماحة والمروءة والندى***في قبة ضُربت على ابن الحشرج	**دم الثوّار تعرفه فرنسا *** وتعلم أنّه نور وحقّ** **وللحريّة الحمراء باب ** بكلّ يدٍ مضرّجة يُدقّ**[3]

شعرية الكناية:

- تكمن شعرية الكناية في **التغطية والتعمية** أي عدم ذكر الأشياء التي لا يراد التصريح بها، وعلى القارئ الناقد البحث في خصوصية هذه التعمية لاكتشاف دلالاتها وابعادها في النص.

-الكتابة رسالة سامية، والكاتب وإن كان مبدعا خلاقا فهو معلم ومقوم ومربي في ذات الوقت، عليه الابتعاد عن قول الألفاظ النابية والبذيئة والفاحشة وعلى أن يكتفي بالإشارة كناية إلى ما يدل على معناه من غيره ، وقد أنزل الله القرآن بلفظ نقي مؤدب وعلى سبيل الذكر لا الحصر قال تعالى: ﴿مَّا الْمَسِيحُ ابْنُ مَرْيَمَ إِلَّا رَسُولٌ قَدْ خَلَتْ مِن قَبْلِهِ الرُّسُلُ وَأُمُّهُ صِدِّيقَةٌ ۖ **كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ** ۗ انظُرْ كَيْفَ نُبَيِّنُ لَهُمُ الْآيَاتِ ثُمَّ انظُرْ أَنَّىٰ يُؤْفَكُونَ﴾[4]، **كَانَا يَأْكُلَانِ الطَّعَامَ** كناية عن قضاء الحاجة.

- تكمن شعرية الكناية أيضا في للتفخيم والتعظيم ومنه اشتقت الكنية وهو أن يعظم الرجل نفسه فيدعى باسم ابنه ومثال ذلك :ابن فلان، وأبو فلان، وام فلان، وأخت فلان.

---

[1] الأبيات لأحمد مطر، عنوانها برقية عاجلة إلى صفي الدين الحلي، وهي معارضة لأبيات صفي الدين الحلي، اعتمد الشاعر أحمد مطر على مجموعة كنايات فقوله" **سود صنائعنا** " كناية على الفشل والهزيمة، وقوله" **بيض بيارقنا** "كناية على الاستسلام والخضوع للعدو، أما قوله" **خضر موائدنا**" كناية على الإسراف والتبذير وكثرة الأكل، وفي آخر كناية يقول" **حمر ليالينا** " مصورا حالة العرب في كناية عن صفة الفسق والموجون واللهو.

[2] يصف الشاعر دار العلوم ويكني اللغة العربية ببنت عدنان

[3] البيتين من قصيدة ألقاها أحمد شوقي، بعد نكبة دمشق 1926، يقول أنّ كل مواطن حرّ يشعر بأن الوطن دينا عليه يجب أن يؤدّيه من دمه فداء، وذلك بإيراد أعدائه حتوفهم، لأنّه إن لم يفعل ذلك فمن يسقي الأعداء المنايا. ويؤكّد شوقي أنّ الدّول لا تُشيّد لا تحرر إلّا بالضّحايا الذين يفدون وطنهم بدمائهم ويهبون الحياة والتّحرّر للأجيال القادمة. في البيت وللحرّيّة.....أنّ للحرّيّة باباً لا تفتحه إلّا الأيدي المضرّجة بدماء الأعداء، فنسب الحرية الحمراء -أي الحرية التي لا تأخذ إلاّ بالتضحية- للباب الذي تدقه الأيدي المضرجة بالدماء.

[4] سورة المائدة الآية 75

-الكناية مظهر من مظاهر الجمال في اللغة فهي تعطيك الحقيقة متأبطة برهانها ودليلها، كما تضعُ المعاني المجردة في صورة محسوسة.

ب-الصورة الحسية:

وهي ما يُدْرَك بإِحْدى الحَواس الخَمْس، ويعتمد «الشعر على شعور الشاعر بنفسه وبما حوله شعورا يتجاوب هو معه، فيندفع إلى الكشف فنيا عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور في لغة هي صور إيحائية لا صور مباشرة، (...) والصور الفنية على هذا النحو تقوم في **الشعر بدور الإقناع والتبرير**، وهو ما يقابل الإقناع الفني بعرض الحالات والمواقف وتبريرها موضوعيا في القصص والمسرحيات التي هي مثابة صور كلية موحية بدورها الخاصة بها ومن ثم كانت للصور في على طريقتها الفنية الخاصة الشعر أهمية خاصة تحاول هنا أن تجلو تاريخها وأثرها»[1]، و« يتوافر للشاعر في شعره -إلى جانب الإحساس والذوق الفني -الصبر على بذل الجهد الفني، وصدق العزم على مراوضة المعاني وصياغة الصور التي تتراسل بها المشاعر وهذه المشاعر، بدورها، طريق بث أفكار تتمكن من النفس بوساطة الصور الشعرية وموسيقا الشعر، على أن توحي هذه الصور بالأفكار والمشاعر ولا تدل صراحة عليها، فقوة الشعر تتمثل في الإيحاء بالأفكار عن طريق الصور، لا في التصريح بالأفكار مجردة ولا في المبالغة في وصفها. ومدار الإيحاء على التعبير عن التجربة ودقائقها، لا على تسمية ما تولده في النفس من عواطف، بل إن هذه التسمية تضعف من قيمة الشعر الفنية، لأنها تجعل المشاعر والأحاسيس أقرب إلى التعميم والتجريد منها إلى التصوير والتخصيص»[2]

---

[1] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، د ط، د ت، ص 60

[2] محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، المرجع نفسه، ص 60

أنماط الصورة الحسية:

نوع الصورة	مفهومها	الشاهد من الشعر المعاصر
السمعية	هي الصورة التي تعتمد في تكوينها على حاسة السمع، سواء كانت أصواتا بشرية أو غير ذلك. **رِجَالٌ متى مَا يُدْعُوا إلى الموْتِ يُرْقِلُــوا***إليْهِ كَإرقَالِ الجِمَالِ المُصَاعِبِ** **إذَا فَزِعُـــوا مَدُّوا إلى اللَّيْلِ صَارخًا***كَمَوجِ الأَتِيّ المُزْبِدِ المُتَــراكِبِ**[1]	إذا خسرنا الحرب لا غرابة لأننا ندخلها... بكل ما يملك الشرق من مواهب الخطابة بالعنتريات التي ما قتلت ذبابة لأننا ندخلها ... بمنطق الطبلة والربابة[1]
البصرية	هي الصورة التي تعتمد في تكوينها على حاسة البصر، وتنقسم إلى قسمين؛ **صور بصرية حركية**، تنبض بالحياة والحيوية يوظف فيها الشاعر كل ما يوحي بالحركة، **صور بصرية لونية**، كل الصور الشعرية التي تتضمن الألوان كالطبيعة، والحرب **فَرَأَيْتُ مِثْلَ الشَّمْس عند طلوعها*** في الحسن أو كَدُنُوّهَا لغروبِ** **صفراء أعجــلها الشباب لداتها****موسومة بالحسن غير قطوب**[2]	جلست والخوف بعينها تتأمل فنجاني المقلوب قالت: يا ولدي لا تحزن فالحب عليك هو المكتوب
اللمسية	اللمس حاسة مهمة في إدراك الجمال، بل انه يتيح لنا أن نشعر بإحساسات فنية من كل نوع، حتى كاد أن ينوب مناب البصر إلى حد بعيد، وإذا كانت حاسة اللمس عاجزة عن إدراك الألوان فإنها تطالعنا على ناحية جمالية بما لا تستطيع العين وحدها أن تطالعنا عليها كالنعومة والملاسة **-ألا إنَّ بين الشرعبي وراتج***ضرابا كتخديم السيال المعضَّد** **-زَبَدِ قَوَائِمُهُ شَدِيدٍ أَسْرُهُ ***صِلْتَ المَعْذَرِ ذِي سَبِيبٍ ضَافِ**[3]	كفي يلامس كفها ويقول: ***طال الغرام وإنه سيطول ها نحن بعد تصافح بحديقة ***يزدان فيها جدول وخميل [4] يا ناقش الحنّا على ناعم الكف*** نقشت بالقلب المولع صوابه
الذوقية	الصورة الذوقية هي كل ما يتذوق الانسان من بلسانه من طعام وشراب **ولمّا هبطنا الحرث قال أميرنا ***حرام علينا الخمر حتى نضارب**[5] **-يوم عقرت للعذارى مطيتي****فيا عجبا من كورها المتحمل** **فظل العذارى يرتمين بلحمها****وشحم كهدّاب الدمقس المفتّل**[6]	فأنا أفطر في الصبح بغابة أتغذى بسحابة أتسلى بحوار البرق والرعد اللذين استترا تحت الربابة[7]
الشمية	الصورة الشمية صورة منتشرة بإمكانها التأثير بفعلها وإن كان الجسم غائبا متسترا **كأنّ القرنفل والزنجبيل ****وذاكي العبير بجلبابها**[8]	ها أنا أتعطّر في نشوتي ثملا بالتباريح والصبوة العامرية[9]

[1] عبد الله أحمد عيال عوّاد: الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ط1، 2016، ص44 [في أبيات قيس بن الخطيم يقول الشاعر انه يستجيب لدعوة المستغيث، وينهض مع قومه لنجدة من سمعوا صوته، فتكون استجابة الشاعر ركضا نحو الموت كالإبل الطليقة التي لم تذلل، فإغاثته وقومه كموج الأتيّ (السيل العظيم) يهدر صوته باتجاه العدو ويقضي على كل من أمامه، وقد وظف ألفاظا سمعية (دعوا، فزعو، الليل الصارخ، الموج الأتي)]

ج-الصورة الرمزية:

-أنماط الصورة الرمزية:

وهذا جدول إحصائي لما يزيد عن مئة رمز (100 <) مع دلالاته وصيغ ذكره وروده في الشعر الحديث والمعاصر، مع العلم أن دلالة الرمز قد تختلف بحسب سياق القصيدة وطرق توظيفه.

نوع الرمز	صيغة ذكره	دلالته	نوع الرمز	صيغة ذكره	دلالته
	أدم عليه السلام	أصل أول الخليقة		خالد بن الوليد، خولة بنت الازور	البطولة، والشجاعة.

---

[1] أحمد شهاب محمد، جوان عبد القادر عبد الله: الصورة الحسية المفردة في شعر نزار قباني، مجلة كلية المعارف الجامعة، المجلد 33، العدد 1، 2022، ص16 [الصورة السمعية حاضرة في هذه اللوحة الشعرية من خلال المفردات التي نسمع صخب صوتها؛ الحرب، الخطابة، العنتريات (شعر عنترة) منطق الطبل والربابة، صوّر الشاعر سبب خسارة الحرب لأنها ندخلها بجعجعة الصوت، ومنطق القول لا منطق الفعل، وظف مفردات تدل على الصورة السمعية]

[2] عبد الله أحمد عيال عوّاد: الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم، المرجع نفسه، ص 36 [يصور الشاعر المرأة في حلة حسن الشمس في لحظتين من بهاء؛ لحظة طلوعها ولحظة اقترابها من الغروب، ويوظف الفعل رأيت للصورة البصرية الحركية، اللون الأصفر للصورة البصرية اللونية دلالة على السرور والدفء]

[3] عبد الله أحمد عيال عوّاد: الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم، المرجع نفسه، ص 50 [يصف الشاعر في البيت الأول إحدى المعارك التي وقت بين قومه الأوس والخزرج في منطقة تقع بين الشرعبي وراتج بالقرب من المدينة، وقد صور الشاعر ما قام به قومه في اعدائهم من قتل وضرب، فقد قطعوهم إربا كتقطيع الشجر ذي الملمس الخشن (ذي الشوك)، ويصور في البيت الثاني كتيبة الأعداد مجموعة على صفاة ملساء، وكيف دار قومه عليهم واعملوا فيهم القتل، فهم كالرحى يديرونها على اعدائهم، صورة لمسية تصف سهولة قتل الأعداء كالرحى التي يسهل دورانها في يد الرجال]

[4] حسن حوارنة (كفي يلامس كفها) http://www.odabasham.net

[5] المرجع نفسه، ص 52

[6] ديوان امرئ القيس: تحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط4، د ت، ص11

[7] محمد عفيفي مطر [قصيدة مرثية إنسان الشمس القديمة] https://archive.org/stream/lis00822/lis00821_djvu.txt

[8] عبد الله أحمد عيال عوّاد: الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم، المرجع نفسه، ص 56

[9] يوظف الشاعر عبد الله العشي، الفعل (أتعطر) وهو فعل يجعل المكان عابقا، حتى وإن كان فعلا منفردا أو وحيدا، فحاسة الشم كفيلة باستدعاء كل الطيوب والعطور، لكن الشاعر لم يذكر طيوبا ولا عطورا بل تعطر بالنشوة، وأثمله الشوق (التباريح) والصبوة العامرية، وهي كناية عن الحب العذري، وتناص مع قصة مجنون ليلى في ذات الوقت، يقول قيس بن الملوح:

ولمـــا تلاقينا على سفح رامة ***وجدت بنـــان العـــــامرية أحمرا !

قلت: خضبت الكف بعد فراقنا؟ ***قالت: معاذ الله، ذلك ما جرى

وقالت ليلى العامرية بنت عم قيس بن الملوح وحبيبته:

بـــاحَ مجنونُ عامـــرٍ بهـــــواهُ * وَكَتمت الهَوى، فمتّ بِوَجدي**

فَإذا كانَ في القيامةِ نودي* مَنْ قتيلُ الهَوى؟ تَقدّمت وَحدي**

ومن المؤكد أن «هذه الصورة الحسية سرعان ما تفصح عن هويتها باعتماد فعل الشم (أتعطر) الذي يتصل اتصالا مباشرا بحاسة الشم. وقد أبان الشاعر في صورته عن دوافع التعطر، الذي يتم حين يكون منتشيا. فالنشوة مرتبطة بالفرحة التي تبيح له هذا التعطر، لكن سرعان ما تفقد هذه الصورة واقعيتها لتلتف بوشاح الرمز، حين يلحق الشاعر في السطر الشعري الثالث الدال (ثملا) بشبه الجملة (بالتباريح)، ثم بالمعطوف الصبوة العامرية)، إذ ينقطع خيط الواقع ويعوض بالدلالة الرمزية التي تعمق المعنى وتضاعف فاعلية الصورة بما تبعثه في نفس المتلقي من تساؤلات حول هذه الدلالات الحسية الغامضة» لخميسي شرفي: الصورة الشعرية الحسية؛ تشكلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المقري للدراسات اللغوية والنظرية والتطبيقية، المجلد 2، العدد 3، 2020، ص86

الرمز الديني	أيوب ويعقوب عليهما السلام	الصبر	الرمز التاريخي	جميلة بوحيرد	صمود، ونضال، وكفاح المرأة الجزائرية
	يوسف عليه السلام	العفة والجمال		الشهيد، الدماء	التضحية
	سليمان عليه السلام خاتم سليمان	-القوة - الاماني المستجابة		الأوراس، الأطلس جرجرة	الثورة، البطولة والكرامة
	مريم	العفة والطهارة		تشي غيفارا	البطولة ورفض الظلم
	لقمان عليه السلام	الحكمة	رمز الحرب	داحس والغبراء البسوس	الحرب والدمار
	عيسى عليه السلام (المسيح)	الطيبة والتسامح		السيف، الدرع، الخيل	القوة الخير، النصر
	يوشع بن نون	الإخلاص		السهم، القوس	إصابة الهدف
	محمد ﷺ	الإسلام (والرفق، السلام، التسامح، الصبر على الأذى...)		-القيد -السلاسل -الزنزانة، السجن	-العبودية، الذل -السجن -المعاناة
	قابيل وهابيل	الصراع بين الخير والشر	رمز الفساد	يأجوج ومأجوج	الفساد والخراب
	القرآن، والهلال، والمسجد	الإسلام		فرعون، عاد وثمود	الشر، التكبر والطغيان
	التوراة، النجمة السداسية	اليهودية		القرامطة	الشر، القتل، الخراب
	الإنجيل، والصليب	المسيحية		فرنسا	الاستعمار والخراب
				أمريكا	الخراب
الرمز الأسطوري	التنين	العدوان والغدر		الخنزير، الفيل، الفأر، الجراد، الأفعى	النجاسة، الفساد، الخراب، الموت
	طائر الفينيق أو العنقاء	تجدد الحياة			
	-يوليسيس (أوديسيوس) -بنلوبة (زوجته)	-رمز العودة -الوفاء والصبر	رمز الحيوان	-الحمامة -الحمائم المهاجرة	-السلام -الشعب الفلسطيني
	أوديب	رمز الصراع		الثعلب والذئب	الخداع، المكر، الاستعمار
	أدونيس	إله الخصب والجمال		الأرنب	الخوف والاستكانة
	أبولو	إله الموسيقى والشعر		الغراب	التشاؤم والحرب
	أثينا	التخطيط		الديك	التفاؤل،
	حصان طروادة	الخديعة		الكلب	الوفاء، المعاناة
	زرقاء اليمامة	التنبؤ بالأحداث		الحمار	الصبر، الغباء، الجهل
	السندباد	المغامرة		النمل	النظام، التكاثف
	هوميروس	الاساطير، الشعر		النحل	ا لنظام والعطاء
	-جلجامش -أنكيدو عشتار	-البحث عن الخلود -الإخلاص -إلهة الحب والجمال		-الطاووس -العصفور -الهدهد	-الغرور -الحرية -العلم والخبرة والبصيرة

رمز الطبيعة	غصن الزيتون الزيتون	السلام الأصل، التجذر في الأرض		الخفاش -الثعبان	القوة الخفية والسيطرة على العدو
	أشجار السرو، السنديان، الصفصاف، السنابل الكرمة	التحدي والمقاومة، والأصالة والشموخ الأصالة، عمق الجذور		-الدجاجة -العنكبوت -الفراشة	-الضعف - الضعف والوهن -الضعف، الجمال
	النخيل	الصبر، والشموخ		النسر	السيطرة والقوة
	الماء	الحياة		الجمل	الصبر، وتحمل الصعاب
	الفجر، الشمس	الاستقلال والحرية		الأسد	القوة، والسيطرة، والظلم
	العواصف والرياح	الثورة والتغيير		الغزال	الأنوثة، الجمال
	الربيع	الشباب والاستقرار	رمز الألوان	الأبيض	السلام، الأمان، الفرح، الموت
	الصباح الفجر	السعادة انطلاقة جديدة، الصحوة		الأسود الرمادي	الموت، الحزن، التشاؤم، الاستعمار، الظلم، الضبابية
	المساء، الخريف	الشيخوخة والمعاناة		الأصفر	القحط، الهباء، السرور
	الليل	الاستعمار		الأخضر	الخير، والنماء، والحكمة
	الشمس، النجوم	النور، الضياء		الأزرق	الصفاء
	الأمواج، الشاطئ، المرسى	الاضطراب، الاستقرار		الأحمر الأسود	الشهادة والتضحية السيادة، القوة
	النهر	التجدد		البنفسجي	النقاء والصفاء والجمال
رمز وطني	العقال والكوفية حنظلة	الهوية الفلسطينية والانتماء والاصالة	الرمز الأدبي	-المهلهل - عنترة، أبو زيد الهلالي	-الانتقام والثأر -الشجاعة، الرحلة
	البرنس	الهوية الجزائرية		حاتم الطائي	الكرم
رمز الأرض	الأم	الأرض والوطن		مجنون ليلى، جميل بثينة، كثير عزة...	الحب العذري
	الأب	الأصل		أبو نواس	الخمر
	الجد	التراث		مفدي زكريا	الثورة

3.2-التصوير الأيقوني (Iconic imagery in contemporary poetry)

تمهيد:

شهد الشعر العربي الحديث والمعاصر مراحل كثيرة من التغيير والتجريب والتجديد، سواء على مستوى الشكل والهيئة أو على مستوى مضمون اللغة، وطرق توظيفها، وقد اتجهت الكتابة في الشعرية العربية الراهنة اتجاها مختلفا عما كانت عليه سابقا، فاتخذت شكلا مرئيا يتوزع في فضاء البياض الورقي، فظهر ما يسمى بالتشكيل البصري أو التشكيل المرئي أو بمصطلح أكثر دقة التشكيل الأيقوني، وهو موضوع من المواضيع التي «تندرج في سياق الصراع بين ثقافة الكلمة وبلاغتها الشفهية وثقافة الصورة، في مجالات الاقتصاد، والتعليم والإشهار، والإعلام، والسينما، (...) جسدها الشاعر العربي في ممارساته الكتابية (...)»[1]،فما هو التشكيل الايقوني؟ وما هي أنواعه؟

1-مفهوم التصوير الأيقوني:

الأيقونة (Icone) «صورة أو تمثيل صوري لما تدل عليه، وتعد الأيقونة سيمياء تشبه الشيء الذي تدل عليه، حيث تشبه الأيقونة ما تمثله وتتناظر معه، وهي تحيل إلى الموضوع الذي تشبهه، كما في الكاريكاتور وعلامات الطرق»[2]

ولأن الايقونة صورة أو تمثيل صوري يشبه ما يمثله، فإنّ التصوير الأيقوني بناء على ما سبق هو «كل ما يمنحه النص للرؤية سواء أكانت الرؤية على مستوى البصر (العين المجردة) أم على مستوى البصيرة (عين الخيال)»[3].

والتشكيل الأيقوني، «مفهوم يسعى الشعراء من خلاله إلى مجاوزة المأزق الذي وردت فيه حركات تحديث الشعر والخروج عن نظام القصيدة بالبحث عن فضاء جديد يسد النقص الناجم عن رفض الشعرية القديمة، والإحيائية، والرومنطيقية، والرمزية، والتجريبية، معتبرين المزج بين الفنون والأشكال التعبيرية وسيلة خلاقة، تمنح الشعر طاقة جديدة وقدرة على إنتاج الدلالة، تجاوز قدرة الكلمة تستجيب لمتطلبات حضارة الصورة»[4]

إن الحديث عن الممنوح لمجال الرؤية والبصر، والذي يتحدد في حيز (التشكيل) ينبثق عن الانتقال من الشفهي إلى المكتوب إلى الصورة، بحيث تصبح هذه العلامات عناصر تكوينية في النص الشعري وليست تجميلية فقط؛ ذلك أن الانتقال من الكلام الشفاهي إلى الكلام المكتوب في جوهره انتقال من الصوت إلى الفراغ المرئي، والانتقال من الكلام المكتوب إلى الصورة تركيز على الحيز المرئي بكل تأثيراته الطباعة؛ الهندسة واللونية، هذا الاستخدام للفراغ المرئي صار بؤرة اهتمام مركزي، لا تبرز هذه البؤرة العلاقة بين الطباعة والكتابة فحسب، بل تبرز الخصيصة العلائقية التي تربط بين:

- **النص الشفهي (texte oral/ oral text)** بكل خصوصيته ومؤثراته الصوتية [تباين طبقات الصوت في الإلقاء باختلاف مواضيع النص الشعري واختلاف الجمل الشعرية بين الاستفهام والتعجب، والأمر... وطرق نطقها باستعمال النبر، التنغيم، لغة الجسد، وملامح الوجه]

-**النص المكتوب (texte écrit / written text)** بما يمثله من تمايز في بنية اللغة [من مراعاةٍ للنظام اللغوي أو خرقٍ له، وطريقة رصف الجمل الشعرية]

-**النص المرئي أو الصورة (texte visuel /visual text)** وما يحدده مجال الرؤية وتلتقطه العين من [معمار القصيدة، البياضات، الفواصل والنقاط، الرسم بمختلف أشكاله؛ الهندسي، والفني، والخطي، والإخراج، العتبات المصاحبة]، ويمكن إجمال العناصر التكونية للقصيدة الحديثة والمعاصرة في المخطط الآتي:

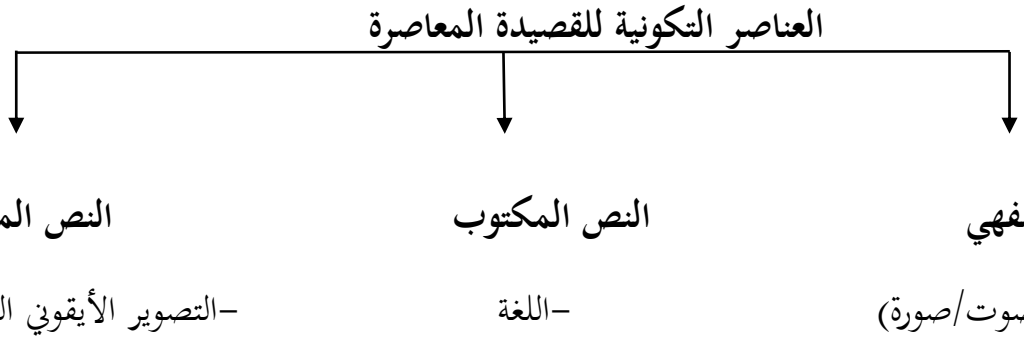
---

[1] محمد صفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008، ص 6

[2] سعيد علوش: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الكتاب الجديد، بيروت، 2019، ص343

[3] محمد صفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع نفسه، ص 20

[4] محمد صفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع نفسه، ص6



وتسعى **الشعرية بدراستها التشكيل الايقوني البصري** إلى «تحليل معالمه (...) ووسائله وأنماطه ودوافعه (...)، وبيان أثر التحول (...) في الكتابة بدراسة العلاقة بين التشكيل البصري (...) والنص الشعري، ودراسة أثر ما يحدثه التشكيل البصري في إنتاج الدلالة الشعرية، ودراسة أثر الرسم الهندسي والفني والخطي في تشكيل نصوص الشعر العربي الحديث والمعاصر، ودراسة أثر عتبات النص، والسطر الشعري، وتقسيم الصفحة، وعلامات الترقيم في تشكيل نصوص الشعر العربي الحديث، ودراسة أثر اللقطة السينمائية، والمونتاج والسيناريو في تشكيل نصوص الشعر العربي الحديث»[1]

2-أنواعه: ينقسم التصوير الأيقوني البصري إلى قسمين؛ التصوير الأيقوني الرمزي، والتصوير الأيقوني التشكيلي

1.2-التصوير الأيقوني الرمزي:

وهو ثلاث أقسام؛ التصوير الأيقوني الهندسي، التصوير الأيقوني بعناصر الطبيعة، التصوير الأيقوني الخطي

1.1.2-التصوير الأيقوني الهندسي*:

والتصوير الأيقوني الهندسي خلفية إرجاعية تتمثل في فن التختيم في الشعر العربي القديم، والتختيم هو «أن تصنع أبياتا تكتب في شكل مختم تتقاطع أشطره، ويشترك ما يتلاقى منها في مواضع التقاطع في لفظة أو حرف واحد أو أكثر، إما مصحفا أو مختلف الضبط أو باقيا في حاله كما في خاتمي أبي الطيب الرندي وابن فلانس»[2]، ويعود تاريخ «هندسية الشكل الشعري إلى العصر المملوكي والعثماني حيث وجدت أشكال هندسية كالدائرة، والمثلث، والمربع، والمخمس والمعين، وفي هذه الأشكال نشرت مقطوعات أو قصائد على صورة هندسية معينة»[3] ومن أمثلته الشكل الموالي:

---

[1] محمد صفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، المرجع نفسه، ص7 بتصرف

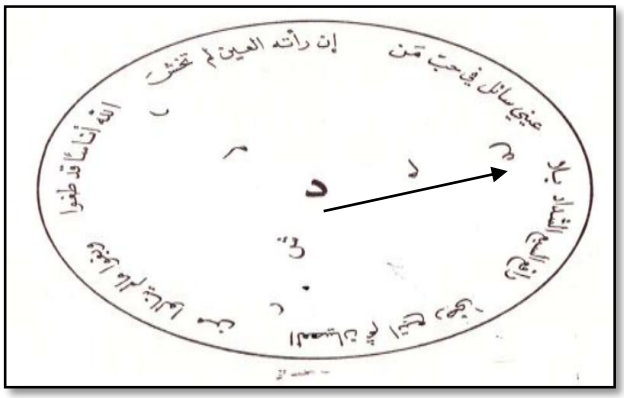
* **ونعني بالرسم الهندسي:** الأشكال أو الرموز التي تنتمي إلى علمي الهندسة والرياضيات.

[2] محمد صفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث المرجع نفسه، ص 33

[3] المرجع نفسه، ص 35

أ-الدائرة:

-الدائرة البسيطة:



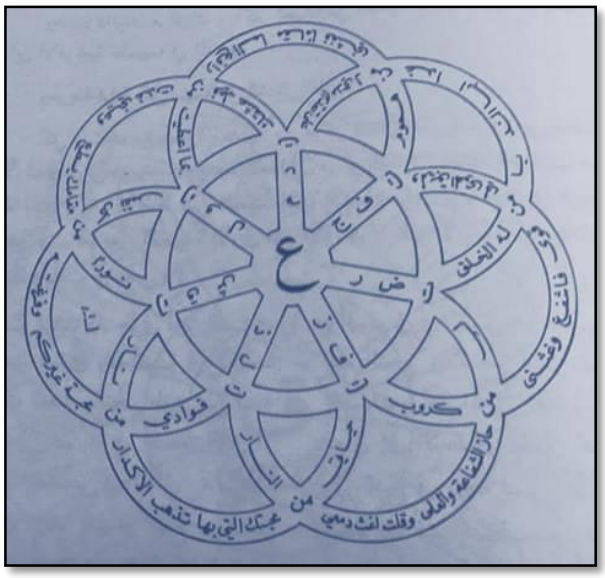
- الأبيات (بحر الرمل)[1] يقول صاحبها:

دمع عيني سائل في حب من * إن رأته العين لم تخش رمد**

دمر الله أناسا قد طغوا * وبغوا ما لم ينالوا من رشد**

دشر العضيان ثم اتبع رضي*رافع السبع الشداد بلا عمد.**

-الدائرة المركبة:



ويقدم الخاتمان أشكالا متداخلة نستطيع أن نتبين منها – على الرغم من عدم وضوح الأبيات في الأصل - شكولا هندسية متعددة مثل المثلث والمربع والدائرة والخطوط، «فالدائرة لها مركز، وفي هذا المركز حرف من الحروف ومن هذا الحرف يبتدئ البيت وإلى هذا الحرف ينتهي البيت، فهو إذن من ألوان الشعر المحبوك من طرفيه، والدوائر على أنواع منها الدائرة المركبة، ومنها الدائرة البسيطة، وشعر الدائرة المركبة: يتطلب رسم دائرة أصلية كبرى وحولها على المحيط دوائر صغيرة، وعلى حواف هذه الدوائر الكبيرة والصغيرة يمر البيت ابتداء وانتهاء، ليعود

[1] محمد اسلوغة: البعدان الزماني والمكاني للقصيدة العباسية أو العوامل المؤثرة في تطوير القصيدة العباسية، مجلة التواصل في اللغات والادب، العدد 41، مارس 2015، ص20

من جديد منطلقا المركز إلى الدائرة الصغيرة الثانية ثم ينتهي إلى الصغيرة في مركزها، ويختلف عدد الأبيات باختلاف عدد الدوائر؛ فكلما كثرت الدوائر طالت القصيدة، والعكس صحيح»[1]، وهذه أبيات الدائرة:

عشقت نورا من مقامك يسطع * وعيني غدت من فرط عشقك تدمع**

عمدت على تقديم مدحي لمن غدا * أبا الند يا من له الخلق تضرع**

عرضت لمن حاز الشفاعة والعلى * وقلت أغث دمعي من النار تلذع**

عذلت فؤادي في محبة غيركم * وفرغته من كل نفس تولع**

علوت بما أعطيت من رافع السما * فاشفع وغثني من كروب تفزع**

عجفت ولم يبق الهوى لي من قوى * مقاما فنثني من هموم تفجع**

عزفت حياتي من محبتك التي * بها تذهب الأكدار منا وتقشع**

ومن تأمل الابيات التي كُتبت بهذه الدائرة المركبة تبدو لنا الملاحظات التالية:

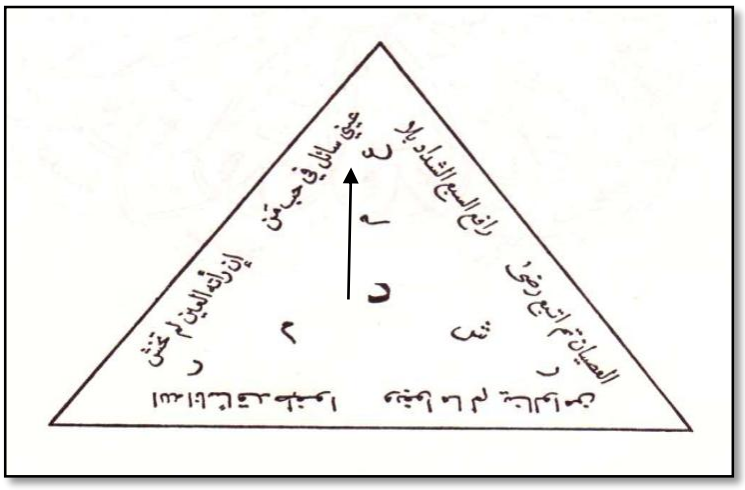
1 -كل بيت يبتدئ بحرف العين وبه ينتهي.

2 -نهاية كل بيت معكوسة في مطلع الذي بعده

3 -عكس البيت الأول تتفق وقافية البيت الأخير.

4- هذه القصيدة تصلح أن تكون دائرة سباعية

ب-المثلث؛ وفيه المثلث البسيط والمركب



- الأبيات (بحر الرمل)[2] يقول صاحبها:

دمع عيني سائل في حب من * إن رأته العين لم تخش رمد**

دمر الله أناسا قد طغوا * وبغوا ما لم ينالوا من رشد**

دشر العصيان ثم اتبع رضي*رافع السبع الشداد بلا عمد.**

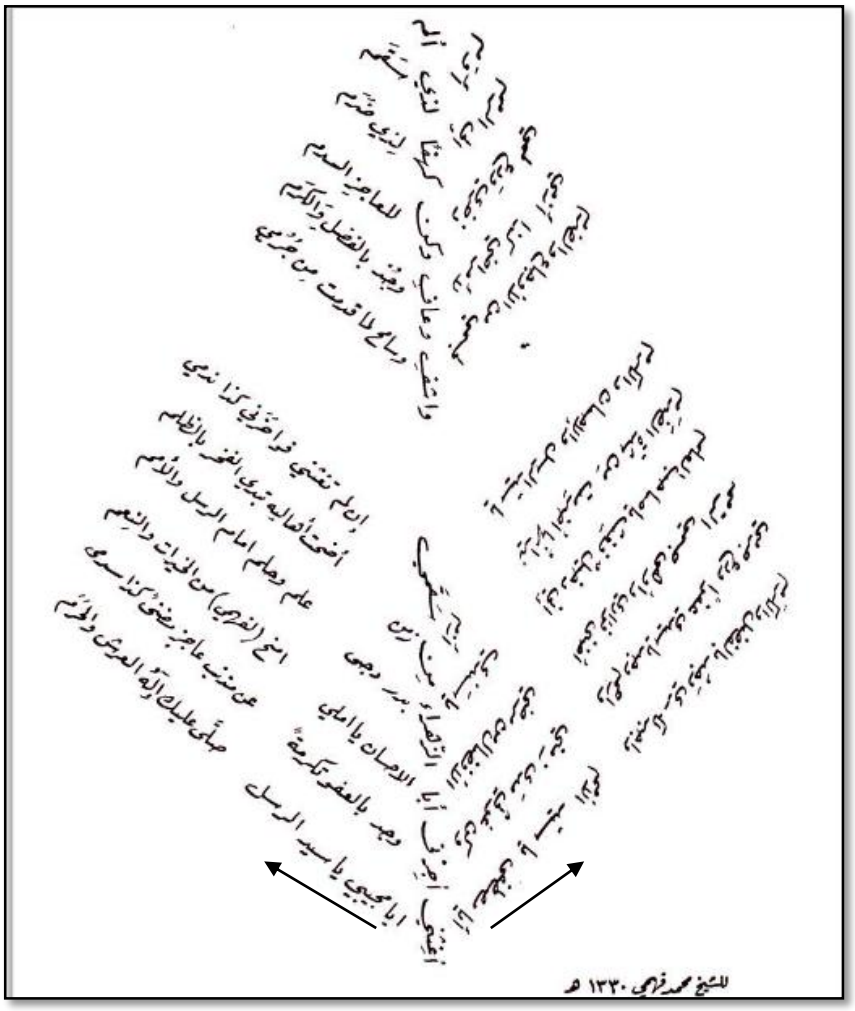
[1] محمد صفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث، ص 35

[2] محمد اسلوغة: البعدان الزماني والمكاني للقصيدة العباسية أو العوامل المؤثرة في تطوير القصيدة العباسية، المرجع نفسه، ص20

2-التصوير الأيقوني بعناصر الطبيعة:

[الأشجار والازهار بمختلف اشكالها، وحتى بعض اشكال الحيوانات كالأسماك والطيور]

-التشجير[1]:



أسفل الشجرة يمينا:

أغثني أيا مصطفى يا سيد الأمم * واجبر لكسري وجد بالفضل والكرم**

أغثني أجرني وكن غوثي مدى زمني * وارحم وجُد يا سيدي عفوا ودع جُرُمي**

أغثني أجرني أبا الأفاضل من مَرَضي * أضنى فؤادي وأوهى جسمي الرمم**

أغثني أجرني أبا الزهراء يا سيدي * إني دخيل فَغِثْ يا صاحب العلم**

أغثني أجرني أبا الزهراء من أزم * نيرانها أضرمت من شدة الضرم**

أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * يا سيد الرُّسل والإحسان والكرم**

أسفل الشجرة يسارا:

أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي ***إن لم تغثني فواحَزني كذا ندمي

أغثني أجرني أبا الزهراء من زمن * أضحت أهاليه تبدي الفخر بالظلم**

أغثني أجرني أبا الزهراء بدرَ دُجى * علم وحلم إمام الرسل والأمم**

---

[1] محمد اسلوغة: البعدان الزماني والمكاني للقصيدة العباسية، المرجع نفسه، ص 24

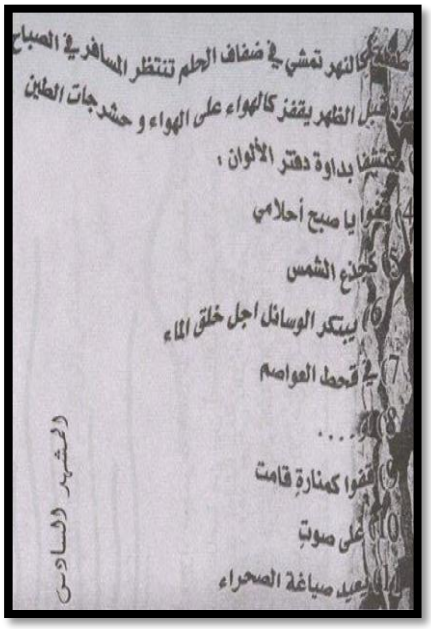
أغثني أجرني أبا الإحسان يا أملي * امنح (الفهمي) من الخيرات والنعم**
أغثني أجرني وجد بالعفو تكرمة * عن مذنب عاجز مضنى كذا سدمي**
أغثني أيا مجيبي يا سيد الرسل * صلى عليك إله العرش والحرم**
عمود الشجرة (وسط الشجرة):
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن كهفا لذي ألم**
أعلى الشجرة يمينا:
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي* واشف لجسمي من الأوجاع والضّرم**
أغثني أجزني أبا الزهراء من سقمي* واشف وعاف لأمراضي كذا أزمي**
أغثني أجزني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن ذُخري ودع لمي**
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن كهفا إلى الرمم**
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن كهفا لذي أوم**
عمود الشجرة:
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن كهفا لذي ألم**
أعلى الشجرة يسارا:
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وسامح لما قدمت من جُرُمي**
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي ***واشف وعاف وجد بالفضل والكرم
أغنى أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن للعاجز السدم**
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن كهفا لذي ضرم**
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن كهفا لذي سقم**
عمود الشجرة:
أغثني أجرني أبا الزهراء من سقمي * واشف وعاف وكن كهفا لذي ألم**

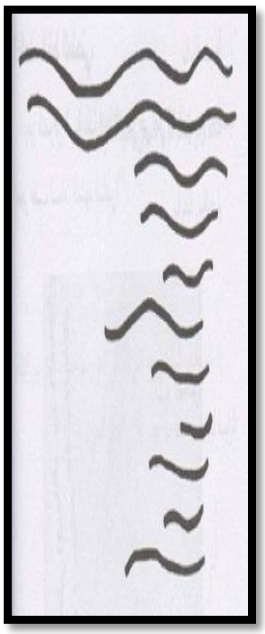
- ✓ التشعب الحاصل في التشكيل الايقوني الذي تمثله الشجرة بأغصانها وفروعها، يستدعي التشعب في الكتابة كما يستدعي حالة اللهفة والاستغاثة الملحة من كاتب هذه القصيدة ذات التشكيل الايقوني الشجري.

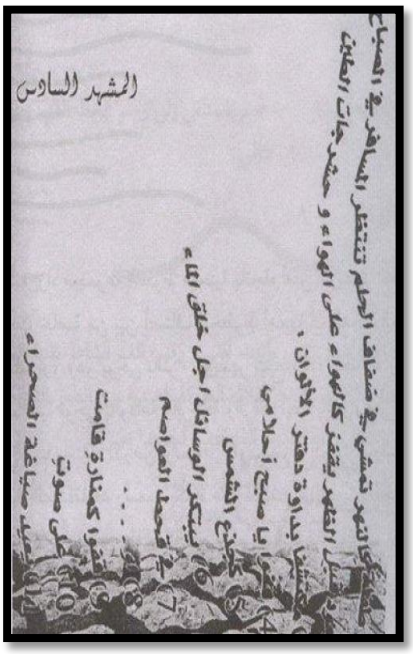
3-التصوير الأيقوني الخطي:

- الخط المنحني.

وقد احيا الشعر المعاصر هذه التقنية الكتابية، وإن لم تكن بالنماذج ذاتها التي ظهرت في العصر المملوكي والعثماني، ومن النصوص المبنية بتقنية الخط المنحني نص لعلي الشرقاوي، بعنوان (غضب الحجر غضب السماء: المشهد السادس:







ليكون النص الشعري كالآتي:

1) طفلةٌ كالنهر تمشي في ضفاف الحلم تنتظر المسافر في الصباح
2) يعود قبل الظهر يقفز كالهواء على الهواء وحشرجات الطين
3) مكتشفا بداوة دفتر الألوان:
4) قفوا يا صبح أحلامي
5) كجذع الشمس
6) يبتكر الوسائل اجّل خلق الماء
7) في قحط العواصم
8) أو....
9) قفوا كمنارةٍ قامت
10) على صوتٍ
11) يعيد صياغة الصحراء

وإزاء مجموعة خطوط منحنية باتجاه أفقي، يتميز الخط المنحني بتوفير إيحاءات خاصة من بين أصناف الخطوط أهمها أن «للخط المنحني سمة الليونة والاستمرار، وهو يوحي بالثراء، ويظهر بتتبع زيادة انحناءاته وكأنه يسرع، والخطوط المنحنية توحي بالوداعة والرشاقة والرقة وأيضا بالطراوية (...) فأي خط أفقي سيوحي إلينا بامتداد الأرض والماء والخطوط المتوازية والمتعرجة التي ترمز إلى المياه المتدفقة قد رسمت بكثرة على القلل والأباريق الفخارية»[1].

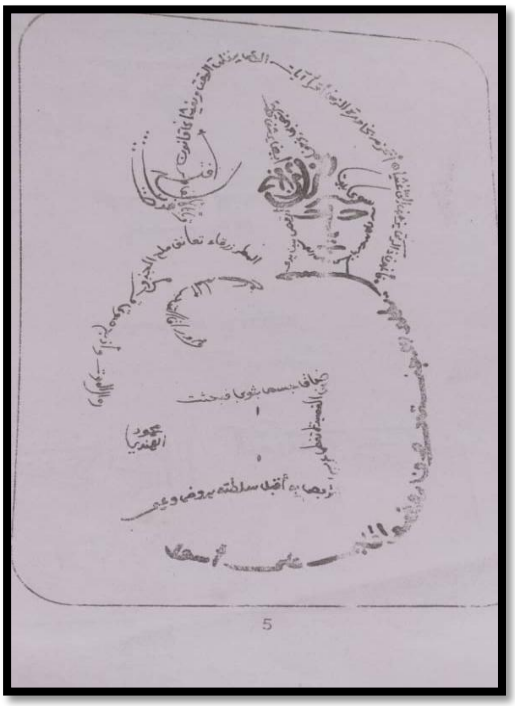
ولما كان الشاعر يعايش في نصه طفلة كالنهر تمشي بين ضفاف الحلم، فقد عمد إلى توظيف تقنية الخطوط المنحنية ليجسد للمتلقي صورة النهر تجسيدا بصريا، كما استعمل الترقيم؛ ترقيم الاشطر الشعرية وكأنه يعد احتمالات هذا الطفلة في ترتيب انتظارها، استعمل (قفوا) بالجمع مع أن ما يليها مفرد، ليعكس خصوصية الطفلة التي لا تستطيع التمييز بين الجمع والمفرد، كما استعمل المفرد (صبح) للدلالة على

[1] محمد صفراوي: المرجع نفسه، ص 42 بتصرف

الجمع (أحلامي) كأن كل الأحلام توقفت في صباح واحد تنتظر انتشار الضوء مع مسار النهر الذي ينبع من رافد واحد، ويتشعب بعد مساره إلى روافد متعددة وقد يكتفي برافد واحد.

2.2- التصوير الأيقوني التشكيلي:

لم تكتف القصيدة المعاصرة بتوظيف رمزية الأشكال الخطية والهندسية، بل اتجهت نحو التصوير والتجسيد فقد اتخذت أشكالا ورسومات مختلفة تعكس مواضيع القصائد، ورؤية أصحابها، يمكن أن ندرج بعضا منها:



من ديوان كسور الوجه لحبيبة محمدي

وفي إبحار أعمق يتخطى رمزية الشكل والخط والايحاء، يكمن ابداع مختلف في التصوير الايقوني، وكما الشعر رسم بالكلمات –كما قال نزار قباني-الرسم كتابة بالخوط والألوان، « يستخدم (...)أسلوبا عمليا في الإنجاز (...)، هو أقرب إلى فن الغرافيك بالحبر الأسود واللون الواحد (...) وإن كانت هناك إضافات لونية بسيطة يفرضها الموضوع(...)، تنتشي اللوحة وهي تحمل عددا من الجزئيات التي تغوص في التفاصيل (...) ومعها تتماوج ريشة الفنان التي استخدمت فن الغرافيك بالحبر الأسود، مضفيةً روحها على اللوحة ...»[1]، وإذا كان جمال الشعر، ورونق تركيبه، وخصوصية ايقاعه، تدفع بقارئه إلى التحليق في عوالم خيالية حالمة، فكيف إذا قرأ هذا الشعر فنان تشكيلي وتذوق حلاوة لغته إضافة إلى تشكيلاته الصوتية والايقاعية؟

[1] فنان دمشقيّ يحوّل شعر نزار قباني لوحات تشكيلية https://www.independentarabia.com/node/12206

4.2-التشكيل الصوتي والإيقاعي (Sound and rhythmic formation)

يشتق التشكيل من الجذر اللغوي (ش ك ل) «والشكل بالفتح: الشبه والمثل، والجمع أشكال وشكول، وشكلُ الشيء صورته المحسوسة والمتوهمة، وتشكل الشيء: تصور، وشكّله: صوّره. وشكلت المرأة شعرها: ضفرت خصلتين من مقدم رأسها عن يمين وعن شمال ثم شدت بها سائر ذوائبها، وتشكل العنب: أينع بعضه، وشكل الكتاب يشكله شكلا وأشكله: أعجمه، وشكلت الكتاب أشكله فهو مشكول إذا قيدته بالإعراب، وأعجمت الكتاب إذا نقطته»[1]، ومن خلال هذا المفهوم يتضح أن التشكيل يرادف في معناه التصوير سواء أكان في صورة متوهمة أو متخيلة أو صورة حسية، أما مفهوم مصطلح التشكيل عند المحدثين وعلى رأسهم عز الدين إسماعيل «فقد ارتبط بالقصيدة الحرة وعناصر تكوينها وبالأخص الصورة الشعرية حين أخضعها لحركة النفس، فالقصيدة عنده في كتلة منسجمة ومتلاحمة تجمع بين الشكل والمضمون، وهي كيان حي قادر على خلق الانسجام الداخلي الذي من شأنه أن يحقق الوظيفة الجمالية للقصيدة الشعرية.»[2]، وإذا كان معنى **التشكيل في اللغة يشير إلى تكوين الشيء ليأخذ صورة معينة** في عناصر تكوين القصيدة الشعرية، فما هو التشكيل الصوتي والإيقاعي؟ وما هو الفرق بينهما؟

1-التشكيل الصوتي في الشعر القديم:

الصوت اللغوي هو «الصوت الصادر عن جهاز النطق الإنساني فالمنطوق منه يعد **أصغر الوحدات اللغوية** في النّص الأدبي فضلاً عن أنه يعد **المادة الخام** للكلام الإنساني من ناحية و**لتراكيب النّص اللغوية والسياقية والدلالية من ناحية ثانية**»[3]، وقد حدد الجاحظ، مفهوما للصوت بقوله: «الصوت آلة اللفظ والجوهر الذي يقوم به التقطيع وبه يوجد التأليف، ولن تكون حركات اللسان لفظا ولا كلاما موزونا إلا بظهوره»[4]، وما **الشعر** إلاّ **أصوات** حروف للمباني تنضم لتشكل اللفظ، وتتعانق مع حروف المعاني لشكل رصفها تركيبا يعطينا جرسا موسيقيا خاصا بحسب ما بها من نسب الارتفاع والانخفاض وبحسب وقوعها في أزمنة متساوية ضربا ووزنا، وقد أبدع الشعراء العرب في التلاعب بتشكيلات صوتية رائعة وعلى الرغم من غريب رصفها إلاّ أن رقة معناها جعلتها من النماذج المميزة الخالدة، ونذكر في هذا السياق غريب تشكيل صوتي لقصيدة من البحر الطويل تسمى **(لمن طلل)** وتسمى أيضا **(تعلق قلبي طفلة عربية)** للشاعر الكِنْدِي أمرؤ القيس، يقول فيها:

مُنىً لِي مِنَ الدُّنيا مِنَ النَّاسِ بالجُمَل***فَهِي هِي وهِي هِي هِي وهي وَهِي
أَلا لا، أَلَا إِلَّا، لآلاءِ لابِـــــــــثٍ ***ولا لَا، أَلَا إلا، لِآلاءِ مَن رَحَـــــــــل
فكَم كَم، وكَم كَم ثمَّ كَم كَم وكَم وَكَم ***قَطَعتُ الفَيافِي والمَهَامِهَ لَم أَمَل
وكافٌ وكَفكافٌ وكَفّي بِكَفِّهِ ***وكافٌ كَفُوفُ الوَدقِ مِن كَفِّها انهَمـــــل
فَلَو لَو ولَو لَو ثمَّ لَو لَو ولَو ولَو ***دَنَا دارُ سَلـــــمى كُنتُ أَوَّلَ مَن وَصَـــــل
وعَن عَن وعَن عَن ثمَّ عَن عَن وعَن وَعَن ***أُسَائِلُ عَنها كلَّ مَن سَارَ وارتَحَل
وفِي وفِي فِي ثـــــمَّ فِي فِي وفِي وفِي ***وفِي وجنَتَي سَلـــــمَى أُقَبِّلُ لَم أَمَـــــل
وسَل سَل وسَل سَل ثمَّ سَل سَل وسَل وسَل ***وسَل دَارَ سَلمى والرَّبُوعَ فكَم أَسَل
عَلى حاجِبي سَلمى يَزِينُ مَعَ المُقَـــــل***وشَنصِل وشَنصِل ثمَّ شَنصِل عَشَنصَلِ
حِجَـــــازِيَّة العَينَين مَكِيَّـــــةُ الحَشَ ***عِرَاقِيَّـــــةُ الأَطرَافِ رُومِيَّةُ الكَفَل[5]

فهذا المقطع من قصيدة طويلة للشاعر الكندي، وظف في بعض أبياته تشكيلا صوتيا، ركز من خلاله على أصوات بعينها [كحرف الجر(في-عن)، وحرف الاستفهام(كم)، وحرف الاستثناء(إلاّ)، وعرف العطف (ثمّ) وحرف النفي (لا) وحرف المصدري (لو)، مع تكرار بعض الألفاظ

---

[1] ابن منظور: لسان العرب، ج11، ص 356 مادة (ش ك ل)

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة، بيروت، لبنان، ط1، 1981، ص126

[3] هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري؛ تائية الشنفرى انموذجا، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014، ص23

[4] الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر): البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج1، 1985، ص 79

[5] امرؤ القيس قصيدة لمن طلل https://www.aldiwan.net/poem84.html

[سل، كفي، كفه، شنصل] والرائي يلحظ تشابه هذه الأصوات، بل يرى أنها تكرار لكلمات متشابهة، لكن الممعن يلحظ تشابه الشكل واختلاف المعنى، واعتماد الشاعر على التشكيل الصوتي أحدث إيقاعا وجرسا موسيقيا يسهل أدائه غناء، وهذا التكرار الواضح قد فعّل عدة ظواهر صوتية ظهرت في الإيقاع الداخلي والخارجي للقصيدة، حولت السياق من الثقل إلى الخفة أثناء القراءة وزنا وإيقاعا، و«هناك **فرق** بين **الوزن***(Meter) **والإيقاع*** (Rhythm)، وللوقوف على ذلك الفرق يجدر التفريق أولا بين **الصوت** باعتباره **وحدة نوعية مستقلة**، ثم باعتباره **حدثا ينطقه المتكلم بطريقه خاصة**، ففي الحالة الأولى ننظر إلى **الصوت من حيث طبيعته** (فتحة، ضمة، كسرة) وفي الثانية ننظر إلى **خصائصه النسبية والسياقية** (درجته علوا وانخفاضا مداه طولا وقصرا، **نبره** قوة وضعفا، تردده قلة وكثرة»[1]

فبحر أبيات القصيدة السابقة بحر طويل، مفتاحه: **طَويلٌ لَهُ دُونَ البُحورِ فضائل***فَعُولُنْ مَفَاعِيلُنْ فَعُولُنْ مَفَاعِلُ

وفي مطلع القصيدة يقول الشاعر:

لِمَن طَلَلٌ بَينَ الجُدَيَّةِ والجبَل*مَحَلٌ قَدِيمُ العَهدِ طَالَت بِهِ الطِّيَل

عَفَا غَيرَ مُرتَـــــادٍ ومَرَّ كَسَرحَب*ومُنخَفَضٍ طام تَنَكَّرَ واضمَحَل

أما الإيقاع فقد مثله تكرارٌ عن سبق إصرار الكتابة وترصد المعنى المختلف، من دون أن نهمل التعادل والتماثل في نسب التوازي، وجاءت حروف الهمس *والجهر* في الأبيات السابقة بنسب متفاوتة كانت الغلبة لحروف الجهر، وخلقت نوعا من التناغم الإيقاعي، تشكل فيه الأصوات بأنواعها جزءا من الإيقاع الداخلي والخارجي في ذات الوقت من حيث دلالتها الصوتية فعّلت الميزان العروضي وقننت تفاعيله، وأضفت تأثيرها الجمالي في الإيقاع الصوتي ككل.

2-التشكيل الصوتي في الشعر الحديث والمعاصر:

ويختلف التشكيل الصوتي في الشعر الحديث والمعاصر عن سابقه القديم، ويتخذ منحى مختلفا وهو الذي يعد وجها من أوجه التشكيل في الشعر فلا يبتعد عن هذا المفهوم فهو ذلك «التتابع المنطقي للأصوات المكونة للكلمات التي تتألف مع بعضها البعض حتى تؤدي الدور المنوط بها أو هو تلك القواعد التي بواسطتها يتم التأليف بين أصوات اللغة الواحدة لإنتاج الكلمات وفق نظام تلك اللغة»[2]، وفق تقنيات التكرار والتوازي والنبر والتنغيم.

أ-التكرار:

يعد التكرار ظاهرة بارزة في بينة النص الشعري، لدوره الفعّال في إثراء معنى الشعر ومبناه، إضافة إلى دوره في إنماء شعرية النص وتطويرها ورفدها بدفقة إيحائية وجمالية، على اختلاف مستويات النسيج النصي في البناء الشعري، فلا ينحصر التكرار في نوع، ولا يتحدد بشكل، وينقسم إلى **تكرار بسيط**؛ **كتكرار حرف** من حروف المعاني [كحروف الجر، وحروف النداء، وحروف الاستثناء، وحروف الشرط، وحروف الجزم، وحروف العطف، حروف الاستفهام، حروف النفي، الحروف المصدرية] أو **تكرارا للأسماء** [كأسماء الإشارة، والاسماء الموصولة] أو **تكرار الضمائر**، وقد يكون **تكرارا مركبا**؛ كتكرار لكلمة أو جملة كاملة أو حتى فقرة، ولكل شاعر وغرضه من تسخير التكرار في النص الشعري.

---

* **الوزن**: هو سلسلة من المتحركات والسواكن التي تتجزأ إلى مستويات مختلفة، هو بناء اللفظ على ما يسميه الشعراء التفعيلة. والوزن هو الفعل الايقاعي في صورة متكاملة باعتباره حصيلة تناغم بين الوحدات الصوتية.

* **الإيقاع** هو تتابع للأحداث الصوتية في الزمن؛ حيث يكون على مسافة زمنية متساوية أو حتى متجاوبة؛ والإيقاع هو **تنظيم لأصوات اللغة**، **وهو أكبر من الوزن**؛ يشمل البنية العروضية والبنية الصوتية والتركيبية، وهو نوعان: **خارجي** [الوزن والقافية] **وداخلي** [التكرار (حرف، كلمة، جملة)، التوازي (صوتي، تركيبي، دلالي)]

[1] عزت محمد جاد: الايقاعية نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، مطبعة علاء الدين، مصر، ط1، 2002، ص6

* **حروف الهمس**: هي الحروف التي لا تحتاج إلى حبال صوتية كي يتم نطقها، تعتمد على جريان الهواء داخل الفم أكثر من جريان الصوت وهي [ت، ث، ح، خ، س، ش، ص، ف، ك، ه] جمعها الإمام ابن الجزري في جملة: **فحثه شخص سكت**.

* **حروف الجهر**: هي الحروف التي تحتاج إلى حبال صوتية كي يتم نطقها، أو هي الوضوح في السمع نتيجة تضام الوترين الصوتيين واهتزازهما وانحباس كثير لهواء النفس [أ، ب، ج، د، ذ، ر، ز، ض، ط، ظ، ع، غ، ق، ل، م، ن، و، ي]

[2] نجية عبابو: جماليات التشكيل الصوتي في النص الشعري، مجلة فصل الخطاب، المجلد 5، العدد 20، ديسمبر 2017، ص 265

التكرار	المقطع الشعري	نوع التكرار
تكرار الحرف وتكرار الحرف من أبسط أنواع التكرار، وأقلّها أهمية في الدلالة، وقد يلجأ إليه الشاعر بدوافع شعورية لتعزيز الإيقاع، في محاولة منه لمحاكاة الحدث الذي يتناوله، وربما جاء للشاعر عفواً أو دون وعي منه.	وثمّة باب سمّيتُهُ بابَ النّقطة. أفتحُهُ فيدخلُ عَليَّ البحرُ سريعاً. أهوَ بحرُ الظلمات؟ أم بحرُ السُّفنِ الغرقى؟ أم بحرُ الضّحكِ الأسْوَد؟ لا أعرف. لكنّي أعرفهُ بحرا يدخلُ عَليَّ سريعاً وعنيفا كالطلقة![1]	-تكرار **حرف** الاستفهام(أم) مرتين. -تكرار **لفظ** (الباب) مرتين. -تكرار **لفظ** (البحر) 5 مرات.
تكرار اللفظ تتمتع الكلمة بإيقاع خاص له تأثيره لذلك فتكرار اللّفظة في التركيب اللّغوي لا يمنحها النغم فحسب، إنما **الامتداد والاستمرارية والتّنامي** في قالب انفعالي متصاعد جراء تكرار العنصر الواحد.[2]	أيُّها البَحرُ أتَدري كَم مَضَت أَلفٌ عَلَيكا وَهَل الشاطِئُ يَدري أَنَّهُ جاثٍ لَدَيكا وَهَل الأَنهارُ تَدري أَنَّها مِنكَ إِلَيكا ما الَّذي الأَمواجُ قالَت حينَ ثارَت لَستُ أدري أَنتَ يا بَحرُ أَسيرٌ، آهِ ما أَعظَمَ أَسرَك[3]	-كرر **حرف** الاستفهام(هل) مرتين. -كرر **لفظ** (البحر) مرتين. -كرر **الفعل (درى)** بصيغ مختلفة (أتدري، يدري، تدري، أدري).
تكرار الجملة تكرار الجملة تكرارا متتاليا أو رأسيا استهلاليا، يحيل إلى أداء المعنى المراد توضيحه بصورة جلية مكثفة موسعة، ليبدو الإلحاح القوي من قبل الشاعر على تجلية المعنى المراد تكراره، وهناك، أو لإشاعة إيقاع موسيقي تطريبي، يبعث في النفس نوعا من النبر، نتيجة تكرار عبارة لها وقعها في النفس، وأثرها في المشاعر سلبا أو إيجابا.[4]	**عبثا أعلله الفؤاد بوردة** لي كم شكت آثار نعل داسها **عبثا أعلله الفؤاد بوردة** وقصيدة قد أعلنت إفلاسها[5]	كرر الجملة **(عبثا أعلله الفؤاد بوردة)** مرتين

[1] كمال أبو ديب (باب النقطة) https://www.ahewar.org/debat/show.art.asp?aid=591487

[2] عبد القادر علي زروقي: جماليات التكرار وديناميكية المعنى في الخطاب الشعري، نماذج من شعر محمد بلقاسم خمّار، مجلة الأثر، العدد 25، جوان 2016، ص137

[3] إليا أبو ماضي https://www.aldiwan.net/poem8766.html

[4] عبد القادر علي زروقي: جماليات التكرار وديناميكية المعنى في الخطاب الشعري، المرجع نفسه، ص 140 (بتصرف)

[5] محمد هادي عرجون: جمالية التكرار ودوره في بناء النص الشعري، عند الشاعر عبد الحميد بريك من خلال المجموعة الشعرية" على كوكب وحدي "https://diwanalarab.com

ب-التوازي

ونعني بالتوازي أن يكون البيت متعادلًا في الأوزان والألفاظ، ويوظف أيضا بمصطلح الموازنة، وهو التشابه القائم على تماثل بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية، وعادة ما يكون التشابه بين المتوازيين باعتبارهما **طرفين متعادلين في الأهمية**؛ من حيث **المضمون والدلالة**، و**متماثلين**؛ من حيث **الشكل في التسلسل والترتيب**، وهو أنواع؛ **التوازي التركيبي، التوازي الدلالي، التوازي الصوتي**.

والتوازي الصوتي: هو تتردد عناصر الانسجام الصوتي، بصورة كلية أو جزئية، تكون **متوازنة في إيقاعها ومتماثلة في بنيتها الشكلية**، إذ لا يقتصر الإيقاع في الشعر على الوزن فحسب وإنما يتجلى أيضا في **عنصر الانسجام الصوتي** الذي يساهم في **إغناء الطاقة التخييلية للشعر**.

ومثله قول البارودي:

أنا المرء لا يثنيه عن درك العلا ** نعيم، ولا تعدو عليه المفــاخر**

قــؤول وأحلام الرجال عـوازب ** صؤول، وأفواه المنايا فـواغر**

وزع الشاعر عناصر البيت توزيعا هندسيا متكافئا يتجاوز المستوى البنيوي، أو التقابل الشكلي بين الحروف والكلمات، إلى مستوى الإيقاع الذي يجعلنا أمام وحدات صوتية تخضع في تتابعها لنظام تتوازى فيه العناصر توازيا منسجما في مخارج حروفها وفي بنيتها الصوتية. (مفاخر، فواغر، عوازب، قؤول، صؤول).

وليس بعيدا عن المثال الشعري السابق الذي يحتفي بالتكافؤ الهندسي والتوازي –حسب شعرية رومان جاكوبسن-نجد محمود درويش، يوازي بين كلماته في مقطع شعري من قصيدة (**نشيد ما**) يقول:

الدوح مروحة، وحرشُ السنديان

مشــــط صغيـــــر

للآخريـــــن...

وحرير شعرك، والندى، والأقحوان

فـــــرشٌ وثيـــــرٌ

للآخريـــــن....[1]

ويثير درويش صورة انسيابية في هذا المقطع الشعري يهندسها التوازي بشبه الجملة (للآخرين) الأولى والثانية، توازيا عموديا، يتقاطع مع التوازي البلاغي في التشابه المتوالية [الدوح مروحة، وحرش السنديان مشط صغير، وحرير شعرك، والندى، والاقحوان فرش أثير]

ج-التنغيم (Intonation)

اختلفت وتعددت مفاهيم التنغيم، وهو: «تنوع الصوت بين الارتفاع والانخفاض أثناء الكلام نتيجة لتذبذب الوترين الصوتين فيتولد عن ذلك نغمة موسيقية ولذلك يطلق على التنغيم أيضا (موسيقى الكلام) أو (اللحن)»[2] هو: «الذي يحدد المعنى ويدل على العرض المطلوب، ويضفي على اللغة كمالها حين النطق بها»[3]، فهو بذلك عنصر موسيقي في الكلام ناتج عن ارتفاع وانخفاض درجة الصوت دال على معنى في ذاته.

و«ينتمي **التنغيم** إلى نظام **التشكيل الصوتي** (...)وهذا النظام ينظر إلى الأصوات ويحللها من خلال وجودها في بنية لغوية (...) هذه **البنية اللغوية** هي التي **يُطلق عليها الحدث اللغوي**، ويتشكل هذا **الحدث** من **مقاطع صوتية مكونة من عدد من الأصوات** أو الفونيمات،

---

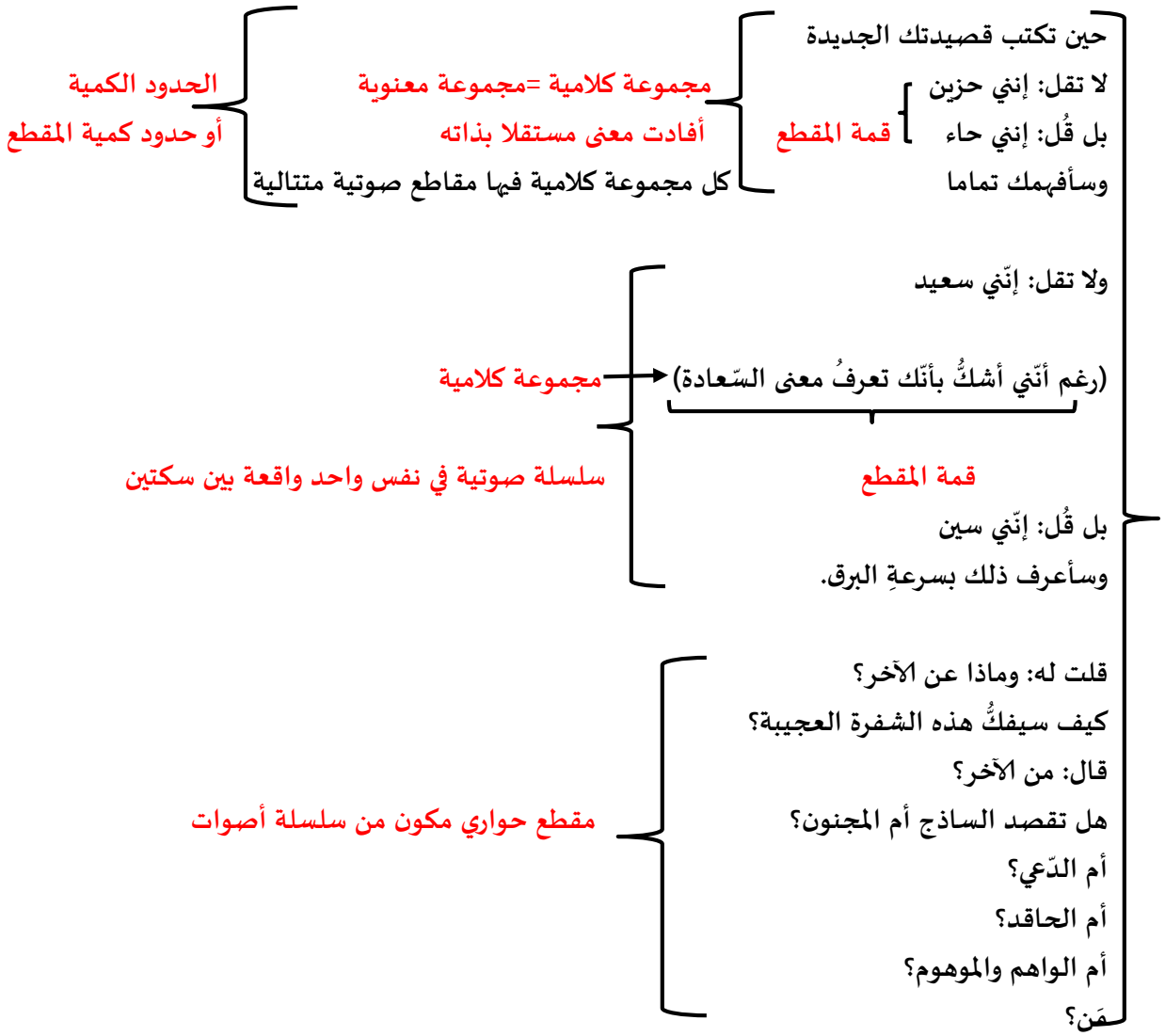
[1] محمود درويش https://poetsgate.com/poem.php?pm=737

[2] محمد السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت، ص103

[3] توفيق محمد شاهين: علم اللغة العام، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط1، 1980، ص112

ويمكن تحديد **الحدث اللغوي** بما أسماه الدكتور تمام حسان، **المجموعة الكلامية والمجموعة المعنوية**، وتشير **أولاهما** إلى **سلسلة من الأصوات اللغوية المتصلة في نفس واحد واقعة بين سكتين** (...)، وقد تكون **المجموعة الكلامية مجموعة معنوية** في ذات الوقت، إذا أفادت معنى مستقلا بذاته، ومثال ذلك من القرآن قوله تعالى: ﴿كل شيء هالك إلا وجهه﴾[1]، فهي **سلسلة صوتية في نفس واحد واقعة بين سكْتين**، أي أنها **تمثل مجموعة كلامية**، كما أنها **تؤدي معنى** تاما **وهي بهذا مجموعة معنوية**، فإذا لم تؤد المجموعة الكلامية معنى تاما تضاف إليها مجموعة كلامية أخرى أو أكثر ليتم بمجموعها المعنى وتسمى هذه معا المجموعة المعنوية، ومثالها قوله تعالى: ﴿فإذا برق البصر وخسف القمر وجمع الشمس والقمر يقول الإنسان يومئذ أين المفر ﴾[2]، فكل آية من هذه الآيات هي **مجموعة كلامية**، **وبمجموعها معًا تتشكل مجموعة معنوية**، أي **يتشكل معنى تام**، وكلتا المجموعتين تشتمل على عددا من المقاطع الصوتية المتوالية»[3]

وإذا كان التنغيم تنوع الصوت بين الارتفاع والانخفاض أثناء الكلام نتيجة لتذبذب الوترين الصوتين فيتولد عن ذلك نغمة موسيقية، فالشعر موسيقى يؤمن تنوع الصوت الوزن والايقاع، الارتفاع والانخفاض الفقة اللغوية يمكن ان نحدد التحليل المقطعي للتنغيم وفق هذه البنية اللغوية، يقول كمال أو ديب:



[1] سورة القصص من الآية 88

[2] سورة القيامة الأيات من 7-10

[3] عصام تمام عبد الحميد علي: عناصر تشكيل التنغيم في اللغة العربية، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنية، العدد 36، المجلد 7، ص3742

وإذا نظرنا إلى هذا المقطع الشعري نجده يتكون من متوالية من المقاطع (ثلاث مقاطع) ووجدنا المقاطع غير ثابتة الدرجة أو المستوى، المقطع الأول **منخفض الدرجة** (ساكن) ثم يليه مقطع آخر **عالي الدرجة**(متوتر) ثم ثالث **منخفض الدرجة** (حوار) وبهذا فهذه المقاطع في البنية اللغوية -الكلامية والمعنوية -هي **الحدود الكمية** أو ما نسميه **الحدث اللغوي** ومن خلالهما يتم **التحليل المقطعي للتنغيم**.

ولا يقف التنغيم عن المقاطع الثلاثة بل يستدعي ما يسمى **الدرجة الصوتية** تجعل للمقطع درجات ثلاث هي بالترتيب (منخفضة، فمرتفعة فمنخفضة)، وهذه الدرجات هي للمقطع الواحد، **فالدرجة المرتفعة** تمثل **قمة المقطع**، **والدرجتان المنخفضتان** تمثلان **قاعدتي المقطع**، وهذا التفاوت في الدرجة يقوم على عدد الذبذبات أو الدرجة الصوتية.

ج-النبر (Strees)

النبر صفة من صفات المقطع الصوتي عرفه تمام حسان بأنه «وضوح نسبي لصوت أو مقطع إذا قورن ببقية الأصوات والمقاطع في الكلام، ويكون نتيجة عامل أو أكثر من عوامل الكمية والضغط والتنغيم»، كما يعرفه (ماريو باي) بأنه إعطاء مزيد من الضغط أو العلو لمقطع من بين مقاطع متتالية»، ويعرفه (جان كانتينو) بأنه «إشباع مقطع من المقاطع، وذلك بتقوية ارتفاعه الموسيقي، أو شدته، أو مداه، أو عدة عناصر منها في آن واحد»[1]، وهو واحد من **صفات المقطع الصوتي** بعد **السماع** والطول والقصر.

وهو: «إبراز أحد مقاطع الكلمة عند النطق، والضغط على قسم منها لإيقاعه الخاص في الأذن ولكل أمة موضع خاص من الكلمة لإبراز النبر»[2]

أقسام النبر: وينقسم النبر من حيث القوة والضعف إلى قسمين:[3]

أ-النبر الأولي:

ويكون في الكلمات والصيغ جميعًا لا تخلو منه واحدة منها.

مواضع النبر الأولي في اللغة العربية أربعة مواضع للنبر الأولي هي:

مواضع النبر الاولي	مثاله
على المقطع الأخير إذا كان من النوع الطويل	- المقطع (عان) من كلمة (استعان) -المقطع (دان) من كلمة (استدان) - المقطع الذي يمثل كلمة واحدة بأكملها أيا كان نوع هذا المقطع؛ نحو: زد، لا، حال، قل.
على المقطع قبل الأخير إذا كان هذا المقطع متوسطاً وكان المقطع الأخير	-قصيرا: نحو المقطع (دث) من كلمة (أحدَثْت). -متوسطا: نحو المقطع (عل) من كلمة (معلِّم) . ويقع على ما قبل الأخير أيضا - قصيراً تبدأ به الكلمة؛ نحو المقطع (ك) من كلمة (كُتُب) - مسبوقاً بالمقطع الأقصر، والذي يتوصل إلى النطق به بهمزة الوصل نحو المقطع (ح) من (انحبس) والمقطع (ط) من (انطلق). -طويلاً؛ ولم يكن الأخير طويلا، نحو المقطع (جون) من كلمة (أتُحاجوني)
يقع على المقطع الثالث من الآخر إذا كان	. قصيراً متبوعاً بقصيرين نحو المقطع (ل) من (علمك) قصيراً متبوعاً بقصير ومتوسط نحو المقطع (ر) من كلمة (أكرمها). متوسطاً مثلوا بقصيرين نحو المقطع (بي) من كلمة (بيتك)، والمقطع (أخ) من كلمة (أخرج). متوسطاً متبوعاً بقصير ومتوسط نحو المقطع (أخ) من كلمة (أخرجوا).

[1] عصام تمام عبد الحميد علي: عناصر تشكيل التنغيم في اللغة العربية، المرجع نفسه، ص 3746 (بتصرف)

[2] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1419هـ-1999م، ص 848

[3] عصام تمام عبد الحميد علي: عناصر تشكيل التنغيم في اللغة العربية، المرجع نفسه، ص-ص 3747-3748 (بتصرف)

يقع على المقطع الرابع من الآخر	إذا كان الأخير متوسطا والرابع قصيرا وبينهما قصيران، والأخير هنا قد يكون تنوينا أو إضمارا أو إشباعا نحو المقطع (ي) من كلمة (يعدهم)

ب النبر الثانوي: وهو يكون في **الكلمة أو الصيغة الطويلة نسبيا** بحيث يمكن لهذه الكلمة أن **تبدو للأذن كما لو كانت كلمتين**، أو بعبارة أكثر دقة عندما تشتمل الكلمة على عدد من المقاطع يمكن أن يتكون منه وزن كلمتين عربيتين.

مواضع النبر الثانوي[1] فهي متمثلة في الآتي:

مواضع النبر الثانوي	مثاله
يقع على المقطع السابق للأولي حال كون هذا السابق	- طويلاً وذلك نحو المقطع (ضال) من كلمة (الضالين).
يقع على المقطع الثاني قبل الأولى إذا كان	. متوسطا وما يليه متوسط نحو المقطع (يس) من كلمة (يستخفون). متوسطا وما يليه قصير نحو المقطع (مس) من كلمة (مستقيم). طويل وما يليه قصير نحو المقطع (هام) من كلمة (مدهامتان).
يقع على المقطع الثالث قبل الأولى إذا كان هو وما يليه والتالي لما يليه في إحدى	متوسط فقصير فمتوسط، نحو المقطع (يس) من كلمة (يستقيمون). . متوسط فقصير فقصير، نحو المقطع (مُحْ) من كلمة (محترمون). قصير متبوع بقصيرين، نحو المقطع (ك) من كلمة (كلمتان)

هـ-شعرية التشكيل الصوتي:

و«يختلف اللغويون والنقاد في ربط الصوت بالدلالة أو ربط الحروف الصوتية بمعانيها (...) لكننا لا نظنهم يختلفون في الوظيفة الدلالية التي يضفيها الصوت على النص، فمن المسلم به أن اللغة المكتوبة قد لا تفي بكل مقتضيات المعنى لأنها لا تأتي ترجمة لكل ما في الذهن من صور ذهنية وصوتية لأجل ذلك تأتي أهمية دراسة المؤثرات الصوتية في كشف الدلالات والمعاني التي لا يمكن التوصل إليها من خلال النص المكتوب فقط. لأن للصوت دلالات عديدة تدخل في تفسيره» [2]

-**وللتكرار** مجموعة من الوظائف من أبرزها لفت الانتباه والتأكيد على المعنى.

-وتكمن شعرية التكرار في تعبيره عن مواقف متلازمة أحيانا ومختلفة أحيانا أخرى، **فقد يعبر عن موقف** تلفه الحيرة والضياع، **وقد يعبر عن موقف** مفعم باللين، **وقد يعبر عن موقف** مفعم بالقوة الشدة، فكل شاعر وما يريده من التكرار لتأثيث قصيدته بأنماط متباينة.

- يكرس بناء القصيدة من خلال التكرار اقتران علو الصوت الشعري واسماعه بترديده أكثر من مرة.

- تعمل شعرية التكرار على المزيد من إيضاح المعنى قبل الإيقاع، من خلاله في تكريس موقف الشاعر من شيء أو من الحياة حين يلهب زفير الكلمات ويكشف عما يخالج ذاته وواقعه بسرد إما حالات وجدانية تعكس مشاعره، أو تلامس الواقع وتعبر عنه انطلاقا من وجهة نظره أو أحاسيسه خاصة.

-أما **التوازي** فيعد من أهم عناصر التشكيل الصوتي الشعري.

-هو خاصية لا تقتصر على أدب دون آخر ولا قديم دون حديث.

-تكمن شعريته في اعتماد الإطار الخارجي والداخلي للشعر عليه بشكل أساس من أجل **تنظيم عناصر اللغة في مستوياتها الإفرادية والتركيبية والدلالية ومن ثم الدفع بنسق النص إلى تجاوز رسالته الإخبارية والبلاغية إلى مستوى الماتع والمؤثر.**

-وتكمن شعرية **التشكيل الصوتي** في تحديد درجة السلم الهرمي للوحدات الصوتية المتلاحقة، وتحديد شدة ارتفاع وانخفاض المقطع بما يحمله من نبر وتنغيم وإطالة وتقصير من دون إهمال التوازي والتكرار كفاعلية شعرية.

✓ **التشكيل الصوتي تكوينات صوتية تتخذ صورة معينة في النص الشعري منها التكرار والتوازي والتنغيم والنبر.**

---

[1] عصام تمام عبد الحميد علي: عناصر تشكيل التنغيم في اللغة العربية، المرجع نفسه، ص 3748 (بتصرف)

[2] مراد عبد الرحمن مبارك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتاب، مصر، ط1، 1993، ص23

3-التشكيل الإيقاعي:

يعد الإيقاع من القضايا الصوتية التي أثارت حفيظة النقد منذ الفراهيدي* إلى الآن نظر لأهميته وخصوصيته وحساسيته، وذلك لما يحمله من شحنات تؤثر في المتلقي، ولقد ارتبط قديما بالشعر ثم بالنثر الفني، ولا تختلف المعاجم اللغوية في تحديد مفهومه فالإيقاع في اللسان: «من إيقاع اللحن والغناء وهو أن يوقع الألحان»[1] وفي القاموس المحيط «إيقاع ألحان الغناء، وهو أن يوقع الألحان ويبينها»[2]، وقد ربطا الإيقاع باللحن والغناء لما له من وقع على السمع.

أما اصطلاحا هو: «**تنظيم لأصوات اللغة** بحيث تتوالى في نمط زمني محدد ولا شك أن هذا التنظيم يشمل في إطاره خصائص هذه الأصوات كافة»[3] والإيقاع أيضا: «**حركة النغم الصادر عن تأليف الكلام المنثور والمنظوم**، والناتج عن تجاور أصوات الحروف في اللفظة الواحدة، وعن نسق تزاوج الكلمات فيما بينها، وعن انتظام ذلك كله شعرا في سياق الأوزان والقوافي»[4]، والإيقاع: «تواتر الحركة النغمية، وتكرار الوقوع المطرد للنبرة في الإلقاء، وتدفق الكلام المنظوم والمنثور عن طريق تألف مختصر العناصر الموسيقية. والإيقاع مصطلح أدبي، يبرز في الشعر خاصة باجتماع النَّبر مع عدد من المقاطع، يزيده تساوق الحروف الموسيقية والصَّفِيريّة وحروف العلة بنسق رتيب. ويحسن الإيقاع في الغزل والرثاء. وقد يقع الإيقاع في النثر عن طريق السجع، وتوازن التراكيب، وتنوع الحركات، والتنويع المنتظم للجمل الطويلة، وباعتناء الكاتب بنقل القارئ من فقرة إلى فقرة ومن فكرة إلى فكرة. ويتطلب الإيقاع في المقامات وفي الخطب الأدبية»[5]

أ-اختلاس الوزن:[6]

المقاطع الشعرية	التفعيلات
المقطع الأول:	**المقطع الأول:**
أنا لست إلا ...	(فعولن فعولن) أو (فعلن فعولن)
من أنا؟	(فاعلن)
المقطع الثاني:	**المقطع الثاني:**
أنا لست وحدي	(فعولن فعولن) أو (فعلن فعولن)
يا أنا	(فاعلن)
المقطع الثالث:	**المقطع الثالث:**
أنا لست إلاكم	(فعولن مفاعيلن) أو (فعلن مفاعيلن)
أنا	(فعو)
أنا لست أنت	(فعولن فعول) أو (فعلن فعول)
فمن أكون؟	(مفاعلان)

---

* الخليل بن احمد الفراهيدي (100هـ-173هـ/718م-786م) من كتبه كتاب **الإيقاع**.

[1] ابن منظور: لسان العرب. دار صادر، بيروت، لبنان (مادة وقع) ص 408.

[2] الفيروز أبادي: القاموس المحيط، دار الجيل، بيروت، لبنان، (مادة وقع). ص 511.

[3] سيد البحراوي: العروض وايقاع الشعر، محاولة لإنتاج معرفة عليمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993، ص 112

[4] هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري؛ تائية الشنفرى انموذجا، المرجع نفسه، ص 27

[5] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1419هـ-1999م، ص149

[6] عبد الله عمر الخطيب وحسام العفوري: التشكيل الصوتي في قصيدة التفعيلة ديوان (قلق أنا) لعيد الرحمن جداية نموذجا، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، جوان 2021، ص 6

هل أنت موال الخريفْ	(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ)
على ضفاف النهرِ	(مفَاعِلن عولات)
تسبقني المراكب	(مفتعلن مفاعل)
والغيومُ العاشقاتُ	(فاعلاتن فاعلات)
إذا اشتهى الربانُ قلبي	(مفاعلن مُسْتَفْعِلاتنْ)
والمدى	(فاعلن)

ويظهر التشكيل الايقاعي في السطر الأول من المقطع الأول(أنا لست إلاّ) على (فعولن فعولن) أو (فَعِلن فعولن) إذا نطقنا الضمير (أنا) بمقطعين قصيرين، والسطر الثاني(من أنا؟)على(فاعلن)، وشطر المقطع الثاني الأول(أنا لست وحدي)على(فعولن فعولن)، أو(فَعِلن فعولن)،إذا نطقنا الضمير (أنا) بمقطعين قصيرين، والسطر الثاني (يا أنا) (فاعلن)، وشطر المقطع الثالث الأول(أنا لست إلاكم)على(فعولن مفاعيلن)، أو (فَعِلن مفاعيلن)إذا نطقت كلمة(أنا)بمقطعين قصيرين، والسطر الثاني(أنا)على(فعو)، والسطر الثالث(أنا لست أنت)على (فعولن فعول)، أو (فَعِلن فعول)إذا نطقت كلمة(أنا)بمقطعين قصيرين، والسطر الرابع(فمن أكونْ؟)على(مفاعلانْ)، إذا قرأنا أشطر كل مقطع بتتابع دون تقسيمها ودون توقف، ستكون كالآتي:

المقطع الأول (أنا لست إلا .. من أنا؟) (مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ.)

والمقطع الثاني (أنا لست إلاكم أنا) (مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ.)

والمقطع الثالث(أنا لست إلاكم أنا ...أنا لست أنت فمن أكون؟)على(مُتَفاعِلُنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ.)

وهذا يبعث في كل بحر التقطيع المناسب، فكلمة (أنا) في **الكامل** تقطع بمقطعين قصيرين باختلاس، وفي بحر المتقارب تقطع بمقطع قصير وآخر طويل .لذا؛ لا يجوز لخروج التّفعيلة حينئذٍ عن البحر الكامل؛ لأن نطقها لا يستقيمُ إلّا باختلاس الألف القائمة من الضّمير.

وقد استخدم عبد الرحيم جداية، هذا التشكيل الايقاعي والتلوين الموسيقي وذلك بتعدد الازدواج في كتابته بالانتقال من مجموعة من المزدوجات إلى مجموعة أخرى.

في حين نجد التشكيل الايقاعي في شطر (هل أنت موال الخريف) على(مُسْتَفْعِلنْ مُسْتَفْعِلانْ)، وشطر(على ضفاف النهر)على (مفَاعِلن عولات)، وشطر(تسبقني المراكب)على(مفتعلن مفاعل)، وشطر (والغيوم العاشقات)، على(فاعلاتن فاعلات)، وشطر(وأنا إذا اشتهى الربان قلبي)على (مفاعلن مُسْتَفْعِلاتنْ)، وشطر(والمدى)على(فاعلن)،واذا قرأنا الأسطر جميعاً بتتابع دون تقسيمها ودون توقف، ستكون كالآتي:

(هل أنت موال الخريف؟ على ضفاف النهر، تسبقني المراكب، والغيوم العاشقات، إذا اشتهى الربان قلبي والمدى)

(مُتْفـاعِلُنْ مُتْفاعِلُـــنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفـاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتَفاعِلُـنْ مُتْفاعِلُنْ مُتَفاعِلُنْ مُتْفـاعِلُنْ.)

ويحتاج الشعر إلى تنسيق الإيقاع: «هو التدفق الإيقاعي للأصوات مع تعاقبها بوتيرة واحدة. وهو خاصةً أسلوبية ممتعة التأثير في الشعر والنثر والغلو في استعمال تنسيق الإيقاع يؤدي إلى الافتعال والعبث بالأصوات»[1]

ب-المزج بين الأوزان الشعرية:

شهدها عصرنا، تجريبا شعريا وملمح من مستجدات الكتابة الشعرية المعاصرة في التشكيل الايقاعي وهو المزج بين الأوزان الشعرية في القصيدة الواحدة أو المقطع الشعري القصير وإن شئنا في الومضة الشعرية، ويمكن أن نذكر نموذجا من هذا المزج ومضة شعرية ليوسف وغليسي، وسنستعين الجدول ليؤمن لنا التوازي والمسح اللحظي حتى نميز الفرق:

[1] محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، المرجع نفسه، ص286

المقطع الشعري	المزج بين المتدارك والمتقارب	بعد الإبقاء على بحر واحد -المتدارك
إيه يا نجمتي الشاردة أنا لا أرتضي أن تهاجر نحوي-صباح مساء- ألوف النساء وتهجرني –طيلة العمر-امرأة واحدة	**إيــه يــا نــجمتي الشاردة** 0//0/ 0//0/ 0/ /0/ فاعلن فاعلن فاعلن **أنــا لا أرتضي** 0//0/ 0/ 0// فعولن فاعلن **أن تهـــاجر نحـــوي-صباح مساء-** 0// / 0// 0/ 0/ // 0// 0/ فـاعلن فعلن فاعــلن فعلن **ألــوف النساء** 0//0/ /0// 0/0// فعولن فعول **وتهجرني –طيلة العمر-امرأة** 0//0 / 0 /0// 0/ 0// /0// فعول فعــولن فعولن فــاعلن **واحدة** 0// 0/ فاعلن	**إيه يا نجمتي الشاردة** 0//0/ 0//0/ 0/ /0/ فاعلن فاعلن فاعلن **أرتضي** 0//0/ فاعلن **أن تهاجر نحوي-صباح مساء-** 0// / 0// 0/ 0/ // 0// 0/ فـاعلن فعلن فاعــلن فعلن **امــرأة** 0//0/ فاعلن **واحدة** 0//0/ فاعلن

وفي هذا المثال يمزج الشاعر بين بحرين هما المتدارك والمتقارب، بحيلة عروضية لا يتنبه القارئ إليها لتقارب تفعيلات البحرين هما:

<u>المتدارك:</u>** حَرَكَاتُ المُحْدَثِ تَنتَقِلُ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ فَاْعِلُنْ

الذي تتراوح تفعيلاته بين (فاعلن /0//0) و (فَعِلُنْ ///0) يستعمل هذا البحر تامًا، ومجزوءًا، ومشطورا، ومنهوكا.

<u>المتقارب:</u>** عن المتقارب قال الخليلفعولن فعولن فعولن فعول

الذي تتراوح تفعيلاته في **<u>القبض</u>**(فعولن //0/0) (فعول //0/) وفي **<u>الحذف</u>**(فعولن//0/0) (فعو //0) ويستعمل تامًا ومجزوءًا (فعولن /فعولن/ فعولن)

ويقع تغيير الوزن في قول الشاعر (أنا لا، ألوف النساء، وتهجرني طيلة العمر) أي تفعيلات المتقارب، فإذا تم حذف الألفاظ السابقة نجد أن الومضة الشعرية قد تغير معناها من النفي إلى الإثبات وفق البحر المتدارك، لتصبح بهذا المعنى:

أنا يا نجمتي الشاردة

أرضى

أن تهاجر نحوي -صباح مساء-

امرأة

واحدة.

ومع هذا التغيير تتغير الشعرية أو الظاهرة العروضية-بمصطلح نازك الملائكة-والتي مزج فيها الشاعر بين بحرين بطريقة فنية لا يمكن أن تلاحظ من أول قراءة، يقول هيثم الريماوي : «إن تطور الخطاب الشعري كان طبيعيا من تتابع الشكل للتوافق مع المعنى من الخارج الممثل (بالوزن، الموسيقى الخارجية، القافية، المفردات الواضحة وعلاقاتها الخطية الطافية على السطح...)، إلى الداخل الممثل (بالموسيقى الداخلية، الترميز، الكثافة، الكلام بعلاقاته الغائرة المركبة التي تفضي إلى سعة المعنى...) وحتى تكتمل دورة تطور الخطاب الشعري –على المستوى النظري على الأقل- يجب أن تكتمل جديلة (الشكل ، المعنى) حتى آخرها، فنصل ارتقاءً إلى الخطاب الشعري المكتمل الصفات الملتزم فقط بانسجام ثنائية(المبنى و المعنى)» [1]، ويظل دور الشعر أن يتقدم دون توقف، أن يكشف عن مجال الإمكانيات في كلّ جهة -كما ذكر احسان عباس عن بريتون في كتابه اتجاهات الشعر المعاصر-

ج-شعرية التشكيل الايقاعي:

يكتسب التشكيل الايقاعي شعريته من خصائص الإيقاع ذاته حيث أن:

-الانتظام في الإيقاع يخالف الانتظام في الوزن الخارجي؛ حيث لا يخضع الإيقاع للقاعدة الحتمية التي يخضع لها الوزن الخارجي، بمعنى آخر إنّ الإيقاع هو روح الوزن، ومن خلاله يُمكن الوصول إلى عبق الجمال.

- الإيقاع يستنهض ثقافة القارئ؛ حيث يقف على مكنونات القصيدة وروحها الداخلية، مسلطًا الضوء على أيقونة الخطاب ما بين القارئ والقائل .الإيقاع هو الانسجام الحقيقي ما بين الألفاظ والمسموعات اللتان تؤديان معًا إلى تحقيق الغاية التركيبية التي تؤدي إلى الوصول إلى غاية البلاغة والبيان، ولا بدّ للقارئ في هذه الحالة من أن يكون على قدر من التأويل.

-تفاضُل الشعراء في الإيقاع؛ حيث يغدو للفظة عند أحدهم فضلًا عليها في قصيدة أخرى، حيث يتمكن الشاعر من الوصول إلى أعماق المتلقي من خلال انسجام تلك اللفظة مع غيرها.

-يصبح المعنى أقرب إلى النفس التي تميل إلى كلّ ما هو منمق وجميل.

-يؤدي إلى انسجام واضح للمعاني بين بعضها بعضًا، فيخلق فضاء رحبًا يُمكن القارئ من التوسع في الفهم والإجادة به.

-يتطلب المعنى الحقيقي موسيقى خاصة به، تبرز جماله وتتنوع ما بين داخلية وأخرى خارجية؛ أي أنّ موسيقى الشعر هي التي تمكن اللفظة من الوصول إلى تلك المعاني.

- ✓ **التشكيل الإيقاعي تكوينات إيقاعية تظهر في صورة معينة منها اختلاس الوزن، المزج بين البحور، وانتقاء البحر للمعنى.**

[1] لبنى خشة: القصيدة التناغمية المصطلح والتأسيس، الملتقى الدولي لمنظمة شعراء بلا حدود، بنزرت-الجمهورية التونسية، 29 -30-31 جويلية 2015، ص3

5.2-اللغة الشعرية (Poetic language)

تعتبر **اللغة الشعرية** ركنا أساسيا ومهما من ركائز الشِعْرِيَة ومحورا سائدا فيها على اعتبار أن **الشعر أعلى النصوص الأدبية شاعرية** لأنه: «**الفضاء الذي تختمر فيه عوالم الجمال والاثارة والمجاز والتخيل وما يكتنفها من أجواء ضبابية تأسر وجدان المتلقي**»[1]

أن **اللغة الشعّرية** في أثناء اشتغالها على اللغة وبناء الصورة الشعرية **تعمل على هدم المنطق وتفكيك بنية الكلام وبنية النص الشعري، لتؤسس منطقها الخاص بها، واليات وتقنيات اشتغالها** ايضاً ، وبذلك **تنقل اللغة من الوظيفة التفاعلية القائمة على الوضوح الى الوظيفة الشعرية القائمة على الابهام والتضليل الدلالي**، أي أن اللغة الشعّرية **تعمل على نسف وهدم الوظيفة التفاعلية للغة كوسيلة نقل معرفية**، وليس هذا فحسب، بل إنّ من انجازات الشِعْرِيَة المهمة جدا، **هي انفتاح النصوص الأدبية على التأويل مع المحافظة على خصوصية كل منهم والتمتع بجماليته والتركيز على اوجه الاختلاف فيهم** .

وبما أن **اللغة بنظر التأويل هي دائماً موضع تساؤل**، وخاصة **اللغة الشعّرية التي لا تفصح عن نفسها الا من خلال الرموز والمجازات والاستعارة**، مما يفتح المجال للتساؤل والتواصل، وهذه مهمة **عملية التأويل**، رغم انها «**تهتم الشِعْرِيَة بالمعنى الواسع للكلمة بالوظيفة الشعرية لا في الشعر** فحسب، حيث **تهيمن هذه الوظيفة على الوظائف الاخرى للغة. وانما تهتم بها أيضاً خارج الشعر**» [2]

فموضوع الشعرية ليس الشعر وانما **الوظيفة الشعرية وخصائصها، ولذا تبقى الشعرية نتاج التأويل، والتأويل يؤدي الى الشعرية**، رغم أن **النص الشعري ينهض على التأويل، بالتوازي مع شعريته**، مع استثماره لهذه الطاقات الشعرية كلما أراد أن يتعمق في النص.

بالرغم من أن المدلول الشعري يتميز بأنه «يحيل ولا يحيل، معا، إلى مرجع مَعّين، إنه موجود وغيرُ موجود، فهو في الآن نفسه كائن ولا كائن. يبدو أن اللغة الشعرية في لحظة أولى تَعيّنُ ما هو كائن، أي ما يعيّنه الكلام (المنطق) كموجود، إلا أن هذه المدلولات التي 'تدّعي' الإحالة إلى مراجع محدّدة، تُدمج في داخلها فجأة أطرافاً يعّينها الكلام (المنطق) كأطراف غير موجودة»[3]

وهذا ما نجده في لغة الصور الشعرية الواقعية المخيفة لـ موفق محمد، عندما قام بأسطرة هذا الواقع بإضافة فانتازيا سينمائية محالة الى ما وراء الواقع في تشكيلها له، ليعطي معنى خاصّ به يتشكل في ذهن المتلقي من خلال التأويل

«فرق النقاد والأدباء بين اللغة الشعرية واللغة غير الشعرية ووضعوا حدودا فارقة تميزهما عن بعضهما، فرأوا بأن اللغة الشعرية هي كلية العمل الشعري أو النسيج الشعري بما يشتمل عليه من أصوات متألفة ومفردات لغوية وصور شعرية ومن بنيات تركيبية وأخرى إيقاعية والتي إن ارتبطت مع بعضها البعض ارتباطا متسقا منحت النص الشعري خصوصيته الجمالية وأدخلته في دائرة الإبداع »[4]

فلغة الشعر كما نتصورها، وكما يجب أن يستخدمها الشاعر هي «كل مكونات العمل الشعري من ألفاظ وصور وخيال وعاطفة ومن موسيقى ومن مواقف بشرية تشكل ما نسميه وبالمضمون البشري، وتتجمع كل هذه المكونات في منظور الشاعر لتكون القصيدة الشعرية»[5]

ويكتب الشاعر أحمد مطر، في قصيدته ثورة الطين بتكثيف لغوي يحمل بين ثنايا الكلمات لغة شعرية مشبعة بالقهر وانتفاضة الثورة يقول:

وضعوني في إناءْ
ثُمّ قالوا لي: تأقلَمْ
وأنا لَستُ بماءْ
أنا من طينِ السّماءْ

---

[1] يوسف وغليسي: اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008، ص 329

[2] رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، المرجع نفسه ص 35

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2014، ص 76

[4] نجية عبابو: جماليات التشكيل الصوتي في النص الشعري، مجلة فصل الخطاب، المرجع نفسه ص 264

[5] **السعيد الورقي** :لغة الشعر العربي الحديث مقوماتيا الفنية وطاقاتيا الإبداعية، دار المعرفة الجامعية، بيروت، لبنان، ط3، 1984، ص-ص67-68

وإذا ضاقَ إنائي بنموّي

يتحطّمْ...! [1]

قال نزار قباني

يا وطني الحزين

حوّلتني بلحظة

من شاعر يكتب الحب والحنين

إلى شاعر يكتب بالسكين[2]

فالحزن كان منعرجا قاسيا خلق تحولا لحظيا، جعل الشاعر يعيش حالة تناقض حاد، من شاعر يكتب الحب والحنين إلى أخر استبدل القلم بالسكين، واستبدل معه -كنتيجة حتمية-الحب بالكره واستبدل الحنين بالإعراض والمقت والاستهجان والبغض.

[1] أحمد مطر: ثورة الطين، https://www.aldiwan.net/poem8866.html

[2] نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة، **https://www.aldiwan.net/poem5827.html**

6.2-التناص(INTERTEXTUALITÉ /INTERTEXTUALITY)

يعد التناص من أهم التقنيات الحديثة التي يلجأ إليها الإبداع، وأحد عوامل أدبية النص الشعري والسردي على حدّ سواء، وقد حدد الكثير من الباحثين مفاهيما متباينة أمثال: (جوليا كريستيفا)، (لورانت)، (ريفاتير) وغيرهم، لكن لم يصغ تعريف جامع مانع له، ويحاول هذا الدرس استخلاص ماهية التناص، وتاريخه وأنواعه وشعريته.

1-مفاهيمه:

التناص مصطلح نقدي يرادفه **التفاعل النصي، والتعالق النصي**، اتخذ عدة مفاهيم، منها أنه «فسيفساء من نصوص أخرى، أدمجت (...) بتقنيات مختلفة»[1]، وهو بهذا المعنى آلية ملازمة لأي نص، وفعل لغوي وثقافي مؤسس لعملية الكتابة التي لا تعرف بالحدود الأجناسية، أي إنها نصوص «تندرج ضمن الإنتاجية النصية المرتبطة بالمبادلة بين النصوص والإنتاجية، إذ أنه داخل فضاء النص الواحد نجد عددا من الملفوظات، إنما أخذت من نصوص أخرى فتقاطعت معه وتفاعلت»[2].

ذلك لأنّ «الكلمة الأدبية ليست (المعنى الثابت) بل هي تقاطع سطوح نصية، وحوار مجموع كتابات كاتب مرسل إليه أو (شخصية)، وسياق ثقافي حالي أو قديم عند ج. كريستيفا (1969) التي تعد التناص شكلا، بالمعنى الدقيق "طرائق محددة أو لانهائية لنقل المواد النصية إلى مجموع خطابات (...)فكل نص يمكن قراءته مرتبطا بملفوظات أخرى في علاقة بين قراءة وتحليل يُمكنها تركيب عمل أو تفكيكه حسب الرغبة، وبمعنى الاستعمال يُشير التناص إلى حالة ظاهرة لعلاقة نص بآخر"»[3]، ويُعدُّ التناص عند (ج. كريستيفا) أحد مميزات النص الأساسية التي تحيل على نصوص أخرى سابقة لها أو معاصرة لها.

وهو عند (ميخائيل باختين Mikhaïl- Bakhtine) «ويعني قبول نص بوصفه أيديولوجيا يُحدد الطريقة السيميائية التي تدرس النصّ بِوَصْفِه تناصًا وتفكر فيه بِوَصْفِه نصّ المُجتمع والتاريخ»[4]، لذلك يرى (باختين) أنه " لا يوجد تعبير لا تربطه علاقة بتعبير آخر"

وقد عرّف التناص بعض النقاد العرب ومنهم محمد مفتاح في كتابة **تحليل الخطاب الشعري** فيرى بأنه تعالق (الدخول في علاقة) نصوص بكيفيات مختلفة»[5]، فهو إثراء النص بنصوص مختلفة ما يضيف لها أبعادا جمالية، وما يمنح للنص من غنى وخصب، ويجعل النص مفتوحا على العديد من الاحتمالات والرؤى، ومن هذه التعاريف نستنتج أن التناص هو **تعالق** نص مع نصوص أخرى حدث بكيفيات متعددة ومختلفة.

2-تاريخ التناص:

تذكر وكتب النقد أن مصطلح التناص قد ظهر وظهر التناص مع التحليلات التحويلية في النص الروائي « سنة 1969 على يد جوليا كريستيفا، التي استنبطته من باختين في دراسته لدستويفسكي، حيث وضع تعددية الأصوات (البوليفونية)، والحوارية (الديالوج) (...) ثم احتضنته البنيوية الفرنسية، وما بعدها من اتجاهات سيميائية، وتفكيكية، في كتابات كريستيفا، ورولان بارت، وتودوروف، وغيرهم من رواد الحداثة النقدية، على الرغم من أن بذوره كانت أقدم من ذلك»[6]

لذلك «فأصل الاصطلاح يعود إلى (جوليا كريستيفا 1941-) تعبيرا عن عدم الاكتفاء بالذات، وعن حصيلة نصوص وتعالقاتها من خلال مشاهدة فيلم أو قراءة رواية (...) إذ لا توجد قراءة نهائية (...) ومن الوجهة التاريخية يُعد مفهوم التناص لصيقا بأعمال الشكلانيين الروس

---

[1] محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985، ص 121.

[2] المرجع نفسه، ص121

[3] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، بيروت، لبنان، ط 1، 1405 هـ-1985، ص 364

[4] المرجع نفسه، ص 364

[5] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001، ص53

[6] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، المرجع نفسه، ص28

ولا سيما عمل السيميائي الروسي (مخائيل باختين)، فقد انتقل إلى الخطاب النقدي الغربي الأوروبي والأنغلوساكسوني في الستينيات خلال ترجمة أعمال وتطبيقاتها مع (ج . كريستيفا) وجماعة(TEL quel) »[1]

3-قوانين التناص:

يوظف محمد عزّام، مصطلح **النص الغائب** للدلالة على التناص وقد اعتمد في التسمية على ثلاث قوانين:

تحدد علاقة النص الغائب بالنص الماثل، وهي:

أ-الاجترار:

الاجترار أو ما يعرف بالاقتباس المباشر هو ما «يستمد فيه المؤلف نماذجه من عصور سابقة، ويتعامل مع النص الغائب بوعي سكوني، فينتج انفصال بين عناصر الإبداع السابقة واللاحقة، ويمجد السابق ولو كان مجرد (شكل) فارغ»[2]، وهو «أقل التناصات إثارة وحساسية، هو تكرار النص الغائب من غير تحوير وهذا القانون لم يطور النص الغائب أو يحاوره وإنما يكتفي بإعادة النص كما هو دون تغيير أو مع تغيير طفيف لا يلامس الجوهر بسبب تقديس النص السابق أو احترامهُ سواء كان النص دينيا أو يتعلق بتاريخ الأمة»[3]، ومن ذلك قول عبد الوهاب البياتي، في قصيدة **سوق القرية** يقول:

"ما حكّ جلدك مثل ظفرك"
و "الطريق إلى الجحيمْ
من جنة الفردوس أقربُ" والذباب
والحاصدون المتعبون:
"زرعوا، ولم نأكلْ
ونزرعُ، صاغرين، فيأكلون"
والعائدونَ من المدينة: يا لها وحشا ضريرْ
صرعاهُ موتانا، وأجسادُ النساء
و"الحالمون الطيبونْ"
وخوارُ أبقارٍ، وبائعةُ الأساور والعطورْ
كالخنفساء تدبُّ: "قُبـّرتي العزيزة" يا سدوم!
لن يصلح العطارُ ما قد أفسد الدهر الغشومْ
وبنادقُ سودٌ ومحراثٌ، ونارْ
تخبو، وحدّادٌ يراود جفنه الدامي النعاسْ:
"أبداً، على أشكالها تقع الطيورْ[4]

عندما ننظر الى النص نجدهُ يعتمد على نصوص سابقة لم يحدث فيها تغيير إلا بتغيير بعض الألفاظ، فكل نص هو لوحة من الاقتباسات وهو تحويل لنصوص أخرى " –بحسب (كرستيفا)- التي تعتبر التناص أحد مميزات النص الأساسية، والتي تحيل على نصوص أخرى سابقة عليها، أو معاصرة لها، ويرى (شكلوفسكي Chklovski) «بأن العمل الفني يدرك من خلال علاقة بالأعمال الفنية الاخرى»[5]

---

[1] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المرجع نفسه، ص 364

[2] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، (دراسة)، المرجع نفسه، ص53

[3] عباس علي حسين الفحام: قوانين التناص في رسائل أبي علاء المعري الاخوانية، مجلة العراق الا كاديمية، العدد 9، كانون الأول 2020، ص24

[4] عبد الوهاب البياتي: https://www.aldiwan.net/poem101336.html

[5] تزفطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، المرجع نفسه، ص41

ب -الامتصاص:

هو «أعلى درجة من الاجترار، وفيه ينطلق الأديب من الإقرار بأهمية النص الغائب وضرورة (امتصاصه) ضمن النص الماثل كاستمرار متجدد»[1]، لذلك هو «مرحلة أعلى من الاجترار وهذا القانون ينظر الى النص الغائب نظرة قداسة فلا ينفي هذا النص وإنما يجدّد فيه فلا يجمد هذا النص ولا ينقده وانما يعيد صوغ هذا النص على حسب متطلبات تاريخه»[2] ومن ذلك نص عبد الوهاب البياتي، في قصيدة **الموت والقنديل** يقول:

أيتها الأشجار القطبية، يا صوت نبي يبكي،
يا رعدًا
في الزمن الأرضيّ المتفجر حبّا،
يا نار الإبداع.
لماذا رحل الملك الأسطوريُّ الحطاب ليترك هذي
الغابات طعامًا للنار؟
لماذا ترك الشعراء
خنادقهم؟
ولماذا سيف الدولة ولّى الأدبار؟
الروم أمامي كانوا وسوى الروم ورائي
وأنا كنت أميل
على سيفي منتحرًا تحت الثلج وقبل أفول النجمِ
القطبيّ وراء الأبراج. [3]

فالشاعر يمتص قول المتنبي وهو يمدح سيف الدولة حين قال:

أنت مدى الدهر للروم غازٍ * فمتى الوعد أن يكون القفول**
وسوى الروم خلف ظهرك رومٍ * فعلى أي جانبيك تميلُ**

فالتناص يكون هنا بطريقة تحويرية وتحويلية، فهو لا يستحضره كما هو، بل يغيره ويحوره ويطوره، وقد أحدث الشاعر في النماذج السابقة نقلا وتطويعا لمجموعة نصوص يقوم عليها النص المركزي، لذلك لا يوجد تعبير لا يفترض تعبيرا آخر، ولا وجود لما يتولّد من ذاته، بل من وجود أحداث متسلسلة متتابعة، ومن توزيع للوظائف والأدوار -بحسب فوكو-

ج-الحوار (المحاورة)

يعد من «أعلى المستويات، ويعتمد على القراءة الواعية والعميقة التي ترفد النص الماثل ببنيات نصوص سابقة، معاصرة أو تراثية، وتتفاعل فيه النصوص الغائبة والماثلة، وذلك في ضوء قوانين الوعي واللاوعي»[4]، يقول بدر شاكر السياب في قصيدة **المومس العمياء:**

الليل يطبق مرة أخرى، فتشربه المدينة
والعابرون الى القرارة... مثل أغنية حزينة
وتفتحت كأزهار الدفلي، مصابيح الطريق،

---

[1] محمد عزام، النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، (دراسة)، المرجع نفسه، ص53

[2] أحمد جاسم الحسين: "القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2001، ص242

[3] عبد الوهاب البياتي https://diwandb.com/poem

[4] محمد عزام: النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، المرجع نفسه، ص55

كعيون "ميدوزا"* تحجر كل قلب الضغينة

وكأنها نذر تبشر أهل "بابل" بالحريق[1]

تقول الأسطورة اليونانية أن (ميدوزا أو الميدوسا Medusa) تحول كل من تقع عيونه عليها إلى حجر دلالة على القسوة والشدة، وقد حول بدر شاكر السياب، فكرة الأسطورة إلى فكرة جديدة وهذا ما نطلق علية الانزياح وهو التحويل من معنى إلى معنى آخر، وهذا النوع من التناص هو أرقى وأبلغ أنواع التناص، وقد حاور أمل دنقل أبيات المتنبي يقول:

ما حاجتي للسيف مشهورًا* ما دمت قد جاوزت كافورًا**

ويقول في قصيدة أخرى:

وعيد بأية حال عدت يا عيدُ* بما مضى أم لأرضي فيك تهديد**

نامت نواطير مصر عن عساكرها* وحـــــاربتُ بدلا منها الأناشيد**

ناديت يا نيل هل تجري المياه دمًا* كي تفيض ويصحو الأهل إن نودوا**

عيد بأية حال عدت يا عيدُ

وقد خلق من هذه المحاورة رموزا أتحف بها قصيدته وحاور دلالات إيحائية ومستحضرا تراثا أدبيا، وهذا ما جعل (ريفاتير) يرى أن التناص رؤية أوسع، فهو عنده «إدراك من طريق القراءة للعلاقة بين عمل وآخر سابق أو لاحق، وهو انزياح نحو النص المركزي.»[2]، ولعل هذا ما يفسر توظيف مصطلح **العبور** مرادفا للتناص، فمنذ «عام 1970 أصبح اصطلاح كلمة **عبور** تنفلت من توافق يكسر كل حواجز الإنتاج الأدبي المعتمد لوضعها في شبكة واسعة للعبور بين الأنماط والخطابات الرمزية، وبذلك يقود التناص إلى تخاطبات بعيدا عن تأمل النص الأدبي لافتراض شبكة شاملة، تجعلنا نعد الأدب مختبر خطابات عامة»[3]، فالكاتب يعبر من نصه إلى نصوص أخرى، كما يعبر من زمنه إلى أزمنة سابقة فيضم إلى نصه نصوصا أخرى.

4-أنواع التناص:

تتعد أنواع التناص بحسب طرق توظيفه، ويمكن ان نذكر منها؟

أ-التناص الخارجي:

وهو التناص الذي يُظهر «علاقة النص بنصوص أ خرى ليست من نسيجه البنيوي، وما يحدث بينهما من تقابلوتعارض»[4]، وهو التناص مع نصوص شعرية أو أدبية أو جزء منها سبق أن كنا قرأناها.

ب-التناص الداخلي (الذاتي):

وهو أن يتناص الشاعر مع نفسه أي مع نصوص له سابقة بـــ«كيفية اشتغال النص بناء على شبكة من العلاقات تضمن اتساقه وانسجامه»[5] فالمبدع يدمج نصه القديم ضمن بنية نصه الجديد مراعيا البنية النصية التي من خلالها يتمظهر هذا النص الجديد، محافظا على بنية النص القديم رغبة منه في إحداث بنية جديدة .

ج-التناص المرحلي:

---

* ميدوزا أو الميدوسا(Medusa) أو **غوغونة** (Gorgo) يعني المُرعبة أو المُخيفة أو المُفزعة، ، كانت الأجمل من بين أختيها، لكنَّ (أثينا) حولت شعرها إلى أفاع، لأنها تجرَّأت على الادعاء أنها تعادل الربة جمالا وبهاءً، وأصبح وجهها بشعًا ومرعبًا https://ar.wikipedia.org/wiki

[1] بدر شاكر السياب https://www.aldiwan.net/poem106770.html

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المرجع نفسه، ص 365

[3] نفسه، ص 365

[4] محمد مفتاح :دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،1990 ، ص82

[5] المرجع نفسه، ص82

وهو التناص الذي يكون بين نصوص جيل واحد ومرحلة واحدة، وهذا التناص يقع لأسباب عدة منها تقارب الحياة الاجتماعية والثقافية عند المبدعين، أو كل أمر يتعلق بالانتماء أو المعارضة لجهة سياسية أو جهة معينة، وقد يكون التناص دينيا أدبيا أو تاريخيا أو أسطوريا:

د-التناص الديني:

ويعرف بأنه: «تداخل نصوص دينية مختارة عن طريق الاقتباس، أو التضمين من القرآن الكريم أو الحديث الشريف، أو الخطب أو الأخبار الدينية مع النص الأصلي للرواية بحيث تنسجم هذه النصوص مع السياق الروائي، وتؤدي غرضا فكريا أو فنيا أو كليهما معا»[1]، ويمكن ان نذكر بعض الأمثلة من الشعر المعاصر يقول أحمد عاشوري

" والتين والزيتون"

إني بوجه حقلنا

مفتون[2]

ويقول يوسف وغليسي:

إذا زلزل الشوق زلزاله

وأخرج قلبي أثقاله

وقال المحبون ...

" ما لهما ؟! ...

ماله؟

هلموا ... هلموا

نسمع أخباره! "

تحدثهم روح (مريم) من غور روحي

هو العاشق الراهب الصوفي

تبوح لكم بالسرائر أحواله

فيصدر كل المحبين أشتاتا ...

" هكذا العشق أوحى له ![3]

ب - التناص الأدبي:

يعني بالتناص الأدبي: «تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة وحديثة، شعرا أو نثرا مع النص () الأصلي، بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة»[4]، التي يطرحها المؤلف أو الحالة التي يجسدها ويقدمها في نصه، تتناص الشاعرة فدوى طوقان مع شعر امرئ القيس حيث قالت فدوى :

على أبوابِ يافا يا أحبّائي

وفي فوضى حطام الدّور

بين الرّدمِ والشّوكِ

---

[1] نادية نزهة سليمان الناصري: جماليات القصة القصيرة جدا (هيثم بهنام بردى مثالا)، رسالة ماجستير في اللغة العربية وآدابها، كلية التربية للبنات، قسم اللغة العربية، جامعة تكريت، العراق، 2013، ص:92.

[2] أحمد عاشوري: حبْ حبْ رمان ومروج السوسن البعيدة، ص56

[3] يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار، دار ابداع، الجزائر، ط1، 1995، ص65

[4] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000، ص50

وقفتُ وقلتُ للعينينِ: يا عينينِ

قفا نبكِ

على أطلالِ من رحلوا وفاتوها

يقول محمود درويش من جداريته[1]:

"باطل باطل الأباطيل ... باطل"

كل شيء على البسيطة زائل

تستحضر سطور درويش حكمة الأسلاف الحكماء، ونسمع صدى أصواتهم متمثلة بلسان لبيد بن أبي ربيعة إذ يقول في رثاء النعمان بن المنذر:

"ألا كل شيء ما خلا الله باطل ***وكل نعيم لا محالة زائل

لذلك بحث (جينيت) عن تعريف سلسلة ممارسات نصية في (طروسه) ليخلص إلى إعطاء التناص تعريفا اختزاليا هو أنه «علاقة حضور بين نصين أو أكثر وغالبا حضور فعلي لنص في آخر»[2]

اقترح (جنيت) مصطلح «**النص التشعبي** للحديث عن (اشتقاق أدبي) لمصطلح (ج . كريستيفا) بحكم أنه علاقة تجمع التشعبي بنص سابق (النص اللاحق) يُزرع بطريقة ليست للتعليق، حيث توجد علاقة حضور تجمع الشاهد المرجع الإيحاء / السرقة)، أي: مجموعة أشكال اندماجية وعلاقات اشتقاقية تفرض إعادة كتابة للنص المدمج. وهكذا، يُعبّر التناص عن تمظهر أدب من الدرجة الثانية، يستعمل قواعده وتاريخه الخاص، لأنَّ النُّصُوص الكبرى للآداب»[3]

ج-التناص التاريخي:

ومن أمثلة الشعر المعاصر التي استحضرت التراث وتناصت مع التاريخ وقد عبر الشاعر السوري سليمان العيسى عن شموليّة التراث العربي فقال:

وأبعدُ نحن من **عبسٍ** ومن **مضر** نعم أبعد

حمو رابي وهاني بعل بعض عطائنا الأخلد

لنـــــا **بلقيس والأهرام والبرديُّ والمعبد**

ومن **زيتوننا عيسى** ومن **صحرائنا أحمد**

منّا النـــاس يعرفها والجميع تعلم أبجد

كنا دائمـــــــا نعطي وكنا دائما نجحد

وهذه فدوى طوقان تستحضر عدة شخصيات تاريخية في نصها الشعري (آهات أمام شباك التصاريح.) تقول:

آه، وامعتصماه !

آه يا ثأر العشيرة..

كل ما أملكه اليوم انتظار..

ما الذي قص جناح الوقت،

من كسّح أقدام الظهيرة ؟

يجلد القيظ جبيني..

عرقي يسقط ملحا في جفوني..

آهٍ جرحي !

---

[1] ريم ويس الشيشكلي: الإشارات الثقافية والتناص الأدبي في الشعر، جامعة المدينة العالمية، ط1، 2013، ص88

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المرجع نفسه، ص 365

[3] المرجع نفسه، ص 365

مرغ الجلاد جرحي في الرغام..

ليت للبراق عينا.

آهٍ يا ذل الإسار !

حنظلاً صرت، مذاقي قاتلُ..

حقدي رهيب، موغلُ حتى القرار..

صخرة قلبي وكبريت وفوارة نار..

ألف ((هند)) تحت جلدي..

جوع حقدي..

فاغرٌ فـاه،

سوى أكبادهم

لا يشبع الجوع الذي استوطن جلدي...

آه يا حقدي الرهيب المستثار...[1]

أ- التناص الأسطوري:

هو «استحضار الأديب أو الشاعر بعض الأساطير القديمة، ويوظفها ضمن سياقات نصوصه أو قصائده الشعرية، وذلك لتعميق فكرة أو رؤية معاصرة يراها الشاعر في قضيته التي يطرحها، فيقوم باستعانة وتوظيف هذه الرؤية، بحيث يكون هذا التناص منسجما مع سياق القصيدة عن طريق إثراء وتجديد وعمق الأبعاد الفكرية والفنية فيها»[2]، يستحضر محمود درويش، في قصيدة **مديح الظل العالي**، تراثا يفضي إلى مسار الأسطورة يقول:

-عم تبحث يا فتى في زورق **الأوديسة** المكسور؟

-عن جيش يحاربني ويهزمني فانطلق بالحقيقة ثم أسأل:

هل أكون **مدينة للشعراء** يوما؟

-عم تبحث يا فتى في زورق **الأوديسة** المكسورة؟

وعن جزر تسميها فتوحاتي وأسأل:

هل تكون مدينة الشعراء وهما؟

-عم تبحث يا فتى في زورق الأوديسة المكسور، عم؟

- عن موجة ضيعتها في البحر

عن خاتم

لأنسج العالم بحدود أغنيتي

-وهل يجد المهاجر موجه؟

- يجد المهاجر موجة غرقت ويرجعها معه[3]

5-شعرية التناص:

---

[1] فدوى طوقان آهات أمام شباك التصاريح https://www.arabicnadwah.com/arabpoets/ahat-fadwah.htm

[2] أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا، المرجع نفسه ص118.

[3] محمود درويش https://www.aldiwan.net/poem6688.html

التناص حقل واسع المجاهيل وقوالب ومستنسخات لا يقف عند سلسلة استشهادات أو إيحاءات أولية، وتكمن **شعريته** في كونه انتشارًا حقيقيا يتطلب التفكير في النص داخل مجموع خطابي شامل، وهذه المزية الشمولية للتناص التي تكون جزءا مهما لنجاحه النقدي وهو ما عبر عنه (بارت) بقوله «وهذه هي خاصية النص المتداخل: إنها استحالة العيش خارج النص اللامتناهي (...) فالكتاب يبدع المعنى والمعنى يبدع الحياة»[1]، أما بارت فيخلص إلى أن لانهائية التناص هي قانون هذا الأخير.

لذلك فإن كل كتب العالم تعد عملا واحدًا -بحسب بورخيس-وهو ما «يشير إلى أهمية التناص وكذا العادة التي تثيرها. فغنى الكلمة يعود إلى أثر العالم أو إلى التأويل العادي الذي نصنعه بها. فمن جهة يُمكن أن يُدرك التناص بِوَصْفِه دراسة للمصادر والإيحاءات والمراجع ومنها الضمنية، وهو ما يظهر بدقه تحويلا للمعنى الأولي لأن فكرة التناص تقيم النقل لمصلحة أصل مسبق / يُشدّد على المتنافر والمقطعي. وبالمقابل فهذا ينفلت من الخطورة العكسية التي يرتئيها المفهوم عن سلطته حسب القارئ والناقد الذين يريان أن كل العلاقة المنجزة مع خطاب آخر يتلقاها النص الذي نحن بصدده تكون دقيقة»[2] ويختلف الغرض من توظيف التناص فقد يكون تبجيلا واحتراما وتوقيرا، وقد يكون سخرية واحتقار، بحسب النص الي تم استدعاءها والنص الذي تم استحداثه.

- ✓ **وما هذه المفاهيم والتصورات النظرية، والاستراتيجيات المعرفية، إلاّ ضرورة يقتضيها الانفتاح على الشعرية العربية القديمة، التي انبثقت عنها وتطورت قضايا الشعرية العربية الحديثة، والتي ولدت من صلب التجارب الإبداعية والانشغالات الكتابية في سياقات تاريخية واجتماعية**

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

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، المرجع نفسه، ص 364

الدرس التاسع

شعرية النثر (Poetic prose)

تمهيد:

"**الشعر ديوان العرب**"* قول لطالما تردد على أسماعنا مذ بدأنا نحفظ شيئا من الشعر ونستلذ إيقاعه، ولعل ذات القول جعل النقاد القدامى يستفيضون في الحديث عن الشعر والبحث في كل أصنافه وأحواله، بحثا مفصلا ودقيقا وصل حد الإفراط أحيانا، وأهملوا بالموازاة فن النثر، ولعل سهولة حفظ الشعر أيضا وسرعة انتشاره هي ما رجحت كفة البحث في الشعر دون سواه، حتى كدنا نركن إلى أن العرب لم يقولوا شيئا من النثر[1]، أو لم يصلنا كل إبداعهم، ويستوقفنا هذا الدرس لنتعرف على النثر وشعريته، فما هو النثر؟ وما هي أنواعه التي عرفها العرب؟ وما هي شعرية النثر؟

1-مفهوم النثر:

تضاربت الآراء حول مفهوم النثر من غيره، فحددت المصنفات النقدية تميز بين النثر والشعر منذ عصور قديمة، وإذا عدنا إليها سنخط تفاصيل كثيرة، لذلك سنجملها فيما ساقه رشيد يحياوي، في كتابه الشعرية العربية، من آراء لنقاد وبلاغيين عرب حول مفهومي النثر والشعر وفروقهما، يقول «أغلب تصنيفات هذا النوع تجعل النثري والشعرى في مقابل بعضهما كقسمين مستقلين يتوزع عليهما الكلام؛ يذهب **ابن وهب**، إلى أن" **سائر العبارة في لسان العرب إما أن يكون منظوما أو منثورا، والمنظوم هو الشعر والمنثور هو الكلام**"، ولا يختلف عنه **ابن رشيق** (...) يقول: "**كلام العرب نوعان: منظوم و منثور**"، وعند **الكلاعي** "تنقسم البلاغة الى قسمين: **منظوما ومنثورا**"، وعند **ابن البناء** ينقسم القول إلى "**موزون مقفى وهو المنظوم وإلى غير ذلك وهو المنثور**". ونفس الشيء عند **ابن خلدون** حين يرى أن لسان العرب وكلامهم على فنين: "**في الشعر المنظوم (...) وفي النثر**"»[2]، وبحسب المفاهيم الواردة لا نجد تعريفا شاملا للنثر قد استوفى دقة وإحاطة واستقصاء، فالتعريفات لا تتعدى التقسيم أو التصنيف أو التفريق...

ويضيف قولا **لمسكويه يقول:** «يوضح **مسكويه** أكثر في قوله: «**إن النظم والنثر نوعان قسيمان تحت الكلام والكلام جنس لهما**»[3]، فالنثر والشعر في هذه التصنيفات مرتبتان متساويتان تحت جنس أعلى هو الكلام أو اللغة وإليهما ينقسم.

وللمعرى رأي مخالف تماما يقول رشيد يحياوي: «"**والمنثور من الكلم جنس للمنظوم، وعلى حسب ما يتسع في القول المتكلم، يتصرف لدى النظم الشاعر**"»[4]، فهو لا يحتفظ بتساوي القسمين في المرتبة أو تصنيفهما أو التفريق بينهما، بل **يصبح النثر أصلا للشعر**، وفي هذا السياق «**يروي التوحيدي عن أبي زيد الكرخى صالح بن على** قوله: "**النثر أصل الكلام، والنظم فرعه**" وإلى نفس هذا يذهب الكلاعي حين يجعل "**النثر أصلا والشعر فرعا**"»[5] فهو في هذا الرأي **لا يجعل الشعر قسما موازيا للنثر، بل قسما ضمن النثر**، ليقر باتساع النثر وشموله.

---

* الشعر ديوان العرب المثقف لأخبارها وأيامها وحكمها ولغاتها، المقيد لأوزان كلماتها، المبين لمعاني ألفاظها، المنبه على آدابها ومكارم أخلاقها، وهو حجة يرجع إليه في بيان ما اشتبهم من كتاب الله تعالى، وحديث رسوله ﷺ. **علي بن عبد الرحمن الفزاري: فكاهات الأسمار ومذهبات الأخبار والأشعار، تحقيق وتقديم، عبد الله حمادي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004، ص71**

[1] ويذكر عبد الكريم بن ابراهيم النهشلي في كتابه **الممتع في علم الشعر وعمله**، خلال كلامه عن نشأة الشعر يقول: «ولما رأت **العرب المنثور يندّ** عليهم، وينفلت من أيديهم، ولم يكن لهم كتاب يتضمن أفعالهم، **تدبروا الأوزان والأعاريض**، فأخرجوا الكلام أحسن مخرج بأساليب الغناء فجاءهم مستويا، ورأوه باقيا على مر الأيام، فألفوا ذلك وسموه شعرا، **والشعر عندهم الفطنة**، ومعنى قولهم ليت شعري، أي ليت فطنتي، **والشعر عندهم أبلغ البيانين وأطول اللسانين، وأدب العرب المأثور، وديوان علمها المشهور**» (**مريم البغدادي: المدخل في دراسة الأدب، منشورات تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1402هـ-1982م، ص38**)

[2] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص105

[3] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، المرجع نفسه، ص106

[4] المرجع نفسه، الصفحة نفسها.

[5] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض المرجع نفسه، ص105

وإلى ذلك ذهب يوسف وغليسي، في عرض حديثه عن التفرقة بين شعرية السرد وشعرية النثر، قال: « نضيف النثر (قبل السرد) إلى الشعرية عنوانا لهذا الاتجاه الذي شاع في الكتابات الغربية (Poétique de la Prose) والعربية على السواء، **لأن النثر أوسع من السرد وأشمل**، حيث ألفينا بعض الغربيين يتحدث عن **شعريات نثرية مختلفة**، إلى جانب شعرية السرد أو الحكي(Poétique du Recit) **كشعرية السيرة الذاتية** (Poétique de L'autobiographie) التي ترتبط بـ "فليب لوجان (Lejeune) **وشعرية الأشكال النثرية القصيرة** (Poétique des Formes Breves) المرتبطة بـ "آلان منطادون" (Montadon)»[1]، وهو في ذلك يقر أولا اتساع النثر وشموليته، فهو لا يشمل الشعر فقط، بل يشمل الشعر والسرد على حد سواء، لذلك كانت شعرية النثر شعريات مختلفة **كشعرية السيرة الذاتية، وشعرية الأشكال النثرية القصيرة**...

و«يقول مسكويه، معدلا من قسمة الكلام الى شعر ونثر: "**وإنما تصح القسمة هكذا الكلام ينقسم إلى المنظوم وغير المنظوم، وغير المنظوم ينقسم إلى المسجوع وغير المسجوع**"، ولا يزال ينقسم كذلك حتى ينتهي الى آخر أنواعه(...) النظم والنثر يشتركان في **الكلام الذي هو جنس لهما**. ثم **ينفصل النظم عن النثر بفضل الوزن** الذي به صار المنظوم منظوما»[2].

ويذكر سعيد علوش، في معجم مصطلحات النقد الأدبي أن النثر «كل ما ليس شعرا (...) **فالنثر شكل مستعمل في التعبير اللغوي**. لهذا، كان يحتفظ منذ زمن طويل بمكانة في فن اللغة. **ويحتل النثر عبر مختلف تعريفات الأدب موقعا متميزا في فن الأدب**، لأنه (...) **الشكل الخاص لتمييز التعبير** عن الحقيقة في الآداب الجميلة، ليقابل تاريخ **الفصاحة وفن الخطابة والمقال وأشكال الحوار** منذ زمن أفلاطون. وقد كان التعارض بين الشعر والنثر* منذ القديم البنية القصوى لتمثيلية الأدب، وإن كان قد وضع موضع تساؤل (...)فهو **أداة خطاب وتشفير بلاغي** في ضوء ممارسة اجتماعية يؤكدها فن الخطاب» [3]، وبحسب المفاهيم الواردة يتضح أن النثر شكل تعبيري لغوي، يتسع ليشمل الشعر والسرد، يختلف عن الشعر في النظم والوزن، فهو «**الكلام الذي لم ينظم في أوزان وقواف**»[4]، ويتفق مع السرد في الحكي، وهو باعتبار **الشكل** ينقسم إلى خطب ورسائل... وباعتبار **اللفظ** يتفرع إلى نثر مرسل ومزدوج وسجع، ويمكن اختصار أنواع النثر في الجدول الموالي.

2-أنواع النثر:

تعددت أنواع النثر في العصر الحديث والمعاصر، فمنها ما امتد من العصور القديمة ومنها مستحدث ظهر بتأثر العرب بالغرب

العصر	نوع النثر
	المقامات والمقامات فن نثري عربي ازدهر في رحاب العربية، فكان نموذجا للإبداع النثري عند العرب في عصور الازدهار، وهو إبداع عربي أصيل لم ينقله العرب عن أمم أخرى، بل هم الذين كانوا سباقين إلى إبداعه، وعنهم أخذت بعض الأمم هذا الفن، وقد سبقت المقامات عند العرب بمحاولات نثرية شكلت الأصول المبكرة لصياغة الأنماط المتعددة لهذا الفن كما كانت المقامات ذاتها أصلاً تطورت عنه بعض فنون النثر الأخرى، ومن ذلك رأي بعض المحدثين في تأثير فن المقامات عند العرب

[1] يوسف وغليسي: الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في المفاهيم والحدود، منشورات مخبر السرد العربي، ، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007، ص111

[2] رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، المرجع نفسه، ص107

* **التعارض بين الشعر والنثر** أخذ يقل في العصر الحديث والمعاصر بحيث إن **الشعر المنثور** ألغى حدود الأدبية بين الاثنين، مع شعرية (الأشكال، الإيقاع، الوحدات العروضية الصوتية) و(السيمانتيك، الغنائية، المجاز). وتعود أصالة النثر إلى خدمة الفكر وتحصيل معادلة الشكل والمحتوى دون زوائد ولا تكملة.

[3] سعيد علوش: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2019، ص 516

[4] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط6، ص 6

	في نشأة القصة القصيرة.**أبرز اعلامها: حاتم ابن أحمد العطار**(1218هـ-1803م) **اليازجي** (ت 1871م) **فارس الشدياق** (ت 1887م)
عصر النهضة أو	**<u>النثر الفني</u>** هو النثر الذي يرتفع فيه أصحابه إلى لغة فيها فن ومهارة وبلاغة وهذا الضرب هو الذي يعنى النقاد في اللغات المختلفة ببحثه ودرسه " **أبرز اعلامه:** رفاعة رافع الطهطاوي (ت 1290 هـ-1879م) (شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط6، ص 6)
العصر الحديث **بداية القرن 17 1213هـ-1365هـ 1798م-1945م**	**<u>المقالة</u>** قطعة نثرية قصيرة أو متوسطة، موحدة الفكرة، تُعالج بعض القضايا الخاصة أو العامة، مُعالجة سريعة في أسلوب يمتاز بالسهولة، ويغلب عليه رأي الكاتب، ومنها: -**المقال الصحفي** (محمود عزمي، وعبد القادر حمزة) -**المقال الأدبي**: ميخائيل نعيمة، وخليل جبران، وعبد العزيز البشري، ومي زيادة -**برع في النوعين معًا:** طه حسين، وحسين هيكل وعباس محمود العقاد. **أبرز اعلامه**: جمال الدّين الحسيني الأفغاني (ت1897م) ومحمد عبده (ت1905م) والسنوسي الكبير (ت. 1859م)، وعبد الحميد بن باديس (ت.1940م)، البشير الابراهيمي (ت 1965م)
	<u>القصة</u> القصة "**قالب نثري من قوالب التعبير يعتمد فيه الكاتب على سرد أحداث معينة** بين شخصية وأخرى، أو شخصيات متعددة، يستند في قصها وسردها على عنصر التشويق، حتى يصل بالقارئ أو السامع إلى نقطة معينة تتأزم فيها الأحداث، وتسمى (العقدة)، ويتطلع المرء معها إلى الحل حتى يأتي في النهاية، على أن بعض النقاد لا يرى العقدة ولا الحل لازمين لفن القصة" (جامعة القدس المفتوحة: فنون النثر العربي القديم، 2007، ص215) -**مصر** [المنفلوطي، محمد حسين هيكل، محمود تيمور، يوسف ادريس (1927-1991)، يحيى حقي -**سوريا** [زكريا ثامر(1931-)، فارس فرزور، غادة السمان، محسن يوسف] -**لبنان** [سليم البستاني، جبران خليل جبران، مخائيل نعيمة، احمد حسن الزيات] -**فلسطين** [غسان كنفاني، محمود سيف الدين الإيراني (1914-)]] **الأردن** [حسني فريز (1907-)، عيسى الناعوري(1918-)]/ -**الجزائر** [أحمد رضا حوحو، زهور ونيسي]
	<u>الرسائل</u> كما أظهرت الرسائل **مقدرة الكاتب وموهبته الكتابية وروعة أساليبه البيانية** المنمقة القوية، في عصور سابقة، عاد هذا فن في **<u>العصر الحديث</u>** ليظهر نوعا آخر من الرسائل **تحمل نبض القلب، وصوت الإنسان في أعماقه ومشاعره**، وتظل قادرة أكثر فأكثر، على **التعبير عما يعتلج في الحنايا، وعن كل ما يبهج الفؤاد أو يلون بالواد سويداء القلب. أبرز اعلامها:** غسان كنفاني، غادة السمان، مي زيادة، صادق الرافعي، العقاد.(غادة السمان: رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط5، 2005، ص111)
	<u>المسرحية</u> هي **إنشاء أدبي في شكل درامي** مقصود به أن يعرض على خشبة المسرح بواسطة ممثلين يؤدون أدوار الشخصيات ويدور بينهم حوار، ويقومون بأفعال ابتكرها مؤلف. **أبرز اعلامها:** مارون النقاش، أحمد شوقي، صلاح عبد الصبور، جورج الأبيض، أبو خليل القباني، يعقوب صنوع، سعد الله ونوس، أحمد زكي أبو شادي، ألفريد فرج، أمير مصطفى.

	الرواية نوع **من أنواع السرد القصصي**، تحتوي على **العديد من الشخصيات** لكل منها اختلاجاتها وتداخلاتها وانفعالاتها الخاصة، **تختلف الرواية عن القصة في امتداد فترتها الزمنية** التي تحكيها وفي **تداخل وتعقد أحداثها وكثرة شخصياتها**، وصفها الناقد جابر عصفور، في كتابه **زمن الرواية**، بأنها **ديوان العرب** في العصر الحديث، فقد **صارت هي سجل أحداثهم وثوراتهم وحروبهم وأحوال مجتمعاتهم**. **أبرز اعلامها: -مصر** [توفيق الحكيم، نجيب محفوظ....] /**الجزائر** [مالك حداد، ياسين كاتب، عبد الحميد بن هدوقة، الطاهر وطار، رشيد بوجدرة، زهور ونيسي] تعددت الأسماء الروائية في العالم العربي حتى تعذر علينا احصاءها
	السيرة الذاتية " السيرة حياة إنسان" وهي من أنواع الكتابة الأدبية، **فن سرد الشخص لسيرة حياة أو جزء منها** (عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمان، مصر، مكتبة لبنان، لبنان، 1992، ص 13) ويعرفه (فليب لوجون Philippe Lejeune) بأنه: «ح**كي استيعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوده الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصه** (فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلى، المركز الثقافي العربي، ببيروت، لبنان، ط1، 1994، ص22) **السيرة الغيرية** "هي بحث عن **الحقيقة في حياة إنسان قد كشف عن مواهبه وأسرار عبقريته** من ظروف حياته التي واجهها في محيطه والأثر الذي خلقه في جيله". (عبد العزيز شرف: أدب السيرة الذاتية، الشركة المصرية العلمية للنشر لونجمان، مصر، مكتبة لبنان، لبنان، 1992، ص43)" بحث يعرض فيه الكاتب حياة أحد المشاهير، **فيسرد في صفحاته حياة صاحب السيرة**. " ويفصل المنجزات التي حققها وأدت إلى ذيوع شهرته وأهلته أن يكون موضوع دراسة" (يحي إبراهيم عبد الدايم : الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، دار إحياء التراث، بيروت، ط1، 1995، ص31) **أبرز اعلامهما:** سير ابن سينا والغزالي وابن خلدون، طه حسين (**على هامش السيرة**) ومحمد فريد أبو حديد (**أبو الفوارس عنترة**) محمد رشيد رضا (**سيرة الإمام**) وشكيب أرسلان (**شوقي صداقة أربعين عاما 1936**)*، عباس محمود العقاد، أحمد أمين، توفيق الحكيم...]
العصر الحالي المعاصر يبدأ من 1945 إلى الآن	**القصة القصيرة** القصة فن نثري، يقوم على سرد حدث أو مجموعة من الأحداث بشكل فني لا يخلو من الدراما وإحداث الأثر لدى المتلقي. **أبرز اعلامه** **مصر** [إدوار الخراط، بهاء طاهر، يوسف الشاروني، محمد مخزنجي، صبري موسى (ت 2018)] **سوريا** [عبد السلام لعجيلي (ت 2006)، سعيد حورانية (ت 1994)، بديع حقي (ت 2000)، مطاع الصفدي (ت 2016)، وداد سكاكيني (ت 2001)، حيدر حيدر(ت 2023) كوليت خوري (1937-)] **لبنان** [ملحم كرم (ت 1959) بسمة الخطيب (1975-)] **فلسطين** [خليل بيدس (ت 1949) إميل حبيبي (ت 1996) نجاتي صدقي(ت1997)، صالح مشارقة، إيمان بصير يسري الغول، خليل نصيف، مجد كيّال] **تونس** [حبيبة محرزي، عبد الرزاق كرباكة، علي الدوعاجي، زين العابدين السنوسي، عزالدين المدني] **ليبيا** [عبد الجواد عباس(1947-)، وهبي البوري، يوسف الدلنسي، خليفة التليسي، زعيمة الباروني]

* لبنى خشة: أدب الذات وتحولات الكتابة الملتقى الوطني السرد الذاتي في الأدب الجزائري القديم والحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة يومي 28-29-نوفمبر 2023، ص 08

يقسم* الزمن إلى عقود أو ألفيات أو قرون	**الجزائر** [زهور ونيسي، جميلة زنير، محمد مفلاح، السعيد بوطاجين، وافية بن مسعود، علاوة كوسة، عيسى بن محمود، محمد الكامل بن زيد]
	الرواية "سلسلة من الأحداث تُسرد بسرد نثري طويل يصف شخصيات خيالية أو واقعية وأحداثاً على شكل قصة متسلسلة، كما أنها أكبر الأجناس القصصية من حيث الحجم وتعدد الشخصيات وتنوع الأحداث." "حكاية **تعتمد السرد بما فيه من وصف** وحوار وصراع بين الشخصيات وما ينطوي عليه ذلك من تأزم وجدل وتغذية الأحداث، تعدد الأسماء الروائية وكذا الانتاجات في العالم العربي حتى ضاقت الأوراق عن احصاءها.
	المسرحية نتاج أدبي يؤلفه كاتب مسرحي متخصص ليقدم إلى جمهور المسرح، ويتضمن العمل المسرحي عدة حوارات مختلفة يتم تبادلها بين شخصيات العرض، وتختلف أنواع المسرحيات بحسب الرواية حيث يمكن مشاهدة العروض المسرحية الدرامية والكوميدية والتراجيدية" "المسرحية نمط أدبي مختلف مكونة من عناصر متعددة من الأنماط الأدبية يقدمها أبطال العرض وفق حبكة درامية، والي جانب هذا فإنها تعرف بأنها **بيئة مختلفة للتمثيل المشاهد** ولكل عرض نوع وشكل مختلف يجعله مميزا عن غيره في حالة الاهتمام بكافة التفاصيل . "أو هي **عمل آدابي متعدد القصص** التي تتنوع ما بين القصص الواقعية التي تعبر عن فكرة معينة قد حدثت بالفعل ويمكن أن يقتدى الجمهور بها كنوع من العبر، وبين القصص الخيالية أو الأسطورية التي تحمل بعض الأفكار الخفية حول فكرة يحاول من خلالها الكاتب بأن يقوم بتوصيل المعلومة للمتفرج . " نص نثري **متعدد الأفكار يجمل فيها الكاتب فكرا يطرحه على الجمهور** ليس بصورة كتابة وإنما يتم طرحه بشكل مسموع ومرئ، قد تكون رواية متعددة الأشكال والمشاعر، حيث يمكن لأبطال العرض بأن يعبروا عن القصة المطروحة من خلال التمثيل الانفعالي والصرعات والأفعال وتضارب المشاعر التي تتم على شكل محادثات والتعبير باللغة الجسد" **أبرز اعلامها:** علي أحمد باكثير(ت 1969) ألفريد فرج (ت 2005) محي الدين بشطارزي (ت 1986)، عبد القادر علولة(ت 1994)،عز الدين ميهوبي، عزالدين جلاوجي، محمد بويش...
	القصة القصيرة جدا مصطلح الـ (ق. ق. ج) توصيف اختزالي لنص حكائي محدد يعتمد حدث متنامٍ كثيف وعمق في الفكرة ونهاية مفاجئة وامضة، وقد جعل له بعض النقاد أصلًا في الأدب العربي وهو الطرف أو الشذرات. **مصر**[نجيب محفوظ (دفاتر الأحلام)، يوسف إدريس، يحي الطاهر عبد الله] **لبنان** [توفيق يوسف عواد (1911-1989) (العذارى)] -**سوريا** [زكريا ثامر، طلعت سقيرق وعزت السيد أحمد، ونور الدين الهاشمي وضياء قصبجي ونبيل جديد ويوسف حطيني] /-**الأردن** [محمود شقير، بسمة النسور، رائد العمري...] /-**السعودية** [جبير المليحان] -**العراق** [يوئيل رسام، شكري طيار...] /-**تونس** [فاطمة بن محمود...] /-**ليبيا** [جمعة الفاخري، غادة البشتي]

* يتم تقسيم الزمن عبر عصوره إلى **عقود**: تبدأ الحداثة من **عقد 1940** [1940-01-01 إلى 1949-12-31] **عقد 1950** [1950-01-01 إلى 1959-12-31] **عقد1960** [1960-01-01 إلى 1969-12-31] **عقد 1970** [1970-01-01 إلى 1979-12-31] **عقد 1980** [1980-01-01 إلى 1989-12-31]، تبدأ ما بعد الحداثة...

- كما يتم قسمه إلى **ألفيات:** يبدأ من **الألفية الأولى للميلاد** هي الفترة الزمنية التي بدأت من 1 يناير من سنة 1 ميلادية وانتهت في 31 ديسمبر من عام 999 للميلاد، **الألفية الثانية** هي الألفية التي بدأت من 1 يناير 1000 وانتهت في 31 ديسمبر 2000، **الألفية الثالثة** هي الألفية الحالية الممتدة من 2001 حتى 3000، ويتم تقسيم الزمن أيضا إلى **قرون**: ق1.. **بداية القرن 17 العصر الحديث، العصر المعاصر الحالي القرن 21. والقرن فيه 100 سنة.**

الجزائر [محمد السعيد الزاهري، حسين فيلالي، علي لونيسي، محمد الصالح حرز الله، عبد الواحد بن عمر، السعيد موفقي، بشير ونيسي، شوقي بن حاج، عبد الرزاق بالي، عبد القادر برغوت، محمد الكامل بن زيد، خالد ساحلي، عبد الكريم ينينة، عبد الرزاق بوكبة، رقية هجريس، مريم بغيبغ] -**المغرب الأقصى** [محمد زفزاف، أحمد بوزفورة، حسن برطال، مصطفى لغتيري]
السيرة الذاتية "سجل حافل لحياة صاحبه، وهو كما نعلم جنس من الأجناس الأدبية النثرية الحديثة (...)، يسعى فيه الكاتب إلى تصوير حياته الخاصة وتجاربه المهمة بأسلوب قصصي مشوق" (أحمد طه أحمد: السيرة الذاتية: مفهومها وتطورها، مجلة آداب الرافدين، العدد 59، 1432هـ-2011، ص1) -**مصر** [رفعت السعيد (ت 2017)، عبد الله الطوخي (ت 2001)] /-**سوريا** [حنا مينا] -**فلسطين** [جبرا إبراهيم جبرا، فدوى طوقان] /**تونس** [محمد لعروسي المطوي] -**الجزائر** [آسيا جبار، مليكة مقدم، ياسمينة خضرة، أحلام مستغانمي، وسيني الأعرج، عزالدين ميهوبي...] / **المغرب** [محمد شكري]
الرواية التفاعلية الرواية التفاعلية إبداع أدبي فريد ومبتكر، يسمح للقراء بالمشاركة في عملية السرد. (...) شكل متعدّد الاستخدامات وقابل للتكيّف مع متطلّبات الأدب، يمكن أن يجذب طيفا واسعا من الجمهور. (...)تفرض الرواية التفاعلية على القراء اتخاذ قرارات في نقاط مختلفة .هذا التنوّع وهذه المرونة يجعلان الرواية التفاعلية شكلًا ديناميكيًا ومتطوّرًا من الأدب، **أبرز اعلامها: الاردن** [محمد سناجلة] **الجزائر** [حمزة قريرة] **عمل مشترك** [الكاتب المصري (إبراهيم جاد الله) والكاتبة العراقية (كليشان البياتي)] **جماعة (لأبعد مدى)** مجموعة من الكتاب مصريين (محمود عبد الحليم، ياسين أحمد سعيد، داليا مصطفى صلاح، مصطفى جميل)
المسرح التفاعلي وهو صيغة عروض مسرحية صنعت في منصات رقمية خاصة طورت وفق حاجة المجتمع، استخدمت كأداة وطريقة تغير مجتمعي. يسمي أيضا بالمسرح المجتمعي أو التحفيزي. (شيماء إبراهيم عبد الوهاب، نظرية المسرح الرقمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2022) **أبرز اعلامها:** حمزة قريرة(الجزائر)، لمياء باعشن (السعودية)

شعرية النثر:

ترتبط **شعرية النثر*** ارتباطا مباشرا **ببنية التركيب وما تخلقه من انساق لغوية** ، وهي أقرب ما تكون إلى إيحاءات المفردة من أخيلة تتعدى الواقع أو تدور حوله، وتخلق بذلك فجوةً أو انزياحا يبعد عن أصل الكلمة، بمعينٍ آخر كالاستعارة أو التشبيه أو المجاز أو الكناية أو الرمز*... يوظف في خلق **انزياح*** **يجعل البنية تبتعد عن أصلها، وإن كانت ثابتة للعيان مكتملة المعنى**، لكنها لا تدل على معناها الأصلي، فاللغة تعطي انطباعا أخر بين المتشابهين أو المتطابقين أو المتقاربين ينزاح به فكر المتلقي ليكتشف أبعاده المتعددة، بعد مراوغة كبيرة استنشق منها المؤلف رحيق اللغة وتعايش في سحرها وألقاها تصوراتٍ لألوان جميلة تأخذها الانساق اللغوية إلى الانزياح، وتأخذ معها الألباب...

---

* **شعرية النثر:** أن يكون في النثر جماليات يمكن أن تجعل من نص ما شاعريا، والمقصود بالجماليات هنا أساليب التعبير في اللغة "

* **الرمز:** الإيحاء والتلميح والابتعاد عن التصريح وما ينطوي تحت هذه الاصطلاحات من معان.

* **الانزياح:** استعمال المبدع للغة مفردات وتراكيب وصورا استعمالا يخرج بها عما هو معتاد ومألوف بحيث يؤدي ما ينبغي أن يتصف به من تفرد وابداع وقوة جذب

وهذا الذي تتبناه **الشعرية** بأن **تبحث عما يخلق فجوة أو مسافة من التوتر**، جزء منه إرادي يتعايش فيه الانسان وجزء يأخذه إلى عالم آخر من الخيال؛ ليستلهم ويستجلب كل مفردة تتطابق مع صورة المرئي الحقيقي التي اعتادت العين رؤيتها.

فالشعرية تدل على مدى علاقة التركيب بفحوى النص، وعلاقة البنية مع ذاتها ثم مع تناسقها في النص فهي لا تخص الشعر بذلك فحسب، وإنما تخص النثر أيضا، وأن كل كلام يقال هو دائر تحت محكها حتى تخرجه أما أنه كلام عادي أو أنه كلام فني يرقى الى مستوى عالٍ من الأدب. تحدث الشعرية في اللغة، من خلال **إعادة بناء هذه اللغة بطريقة جديدة**، إذ تقوم **البنية في اللغة الشعرية على المجاز والصورة والرمز، وتسعى الشعرية** إلى ربط **تركيب اللغة في اطروحاتها مع العلاقة التي تثير ذلك التركيب في المتلقي** من خلال وضع المحسوسات في النفس، **مع الدلالات سواء كانت لغوية أو نحوية أو بلاغية أو ايقاعية**، في شمولية تتمحور في إيصال النص إلى المتلقي في أبهى صورة وأدق معنى، ويحتاج الدارس إلى خطوات كي تعامل مع النموذج النثري*، ليكتشف شعريته، وهذه أهم الخطوات، ويمكن ان يركز الدارس على حالة واحدة او الحالة الغالبة والظاهرة الشعرية الأكثر تميزا، إن كان النموذج النثري عدة نصوص.

---

*1-**اقسام النموذج النثري:** [المرسل، المرسل إليه، موضوع النموذج إن كانت رسالة]

2-**شعرية اللغة:** ملائمة اللغة للموضوع [الملائمة الدلالية (دلالة الألفاظ أو ملائمة الألفاظ لدلالتها في السياق)، والملائمة الاسنادية (دلالة اسناد الفعل لما يلائمه في السياق)] أو غير ملائمة (وغير الملائمة تسمى **بالانزياح اللغوي أو الفجوة اللغوية**)

3-**شعرية الوصف** [وصف الزمن، وصف المكان، وصف الشخصيات (في حالة النماذج القصصية)]

4-**شعرية الإيقاع** [**الإيقاع اللفظي:** التكرار اللفظ (فعل، اسم)، تكرار الجمل/ **الإيقاع البصري:** المزج بين النثر والشعر]

5-**شعرية الجملة:** الجملة القصيرة، الجملة الطويلة [ما هي الجمالية التي تضيفها الجملة القصيرة في النص، وكذلك الطويلة؟ وما دلالة هذا الاختلاف؟]

6-**شعرية الصورة البيانية:** [التشبيه، الاستعارة، الكناية، الرمز، وجمالية استعمال كل صورة، لماذا استعمل التشبيه في هذا الموضع بدل الاستعارة أو الكناية؟]

7-**شعرية المحسنات البديعية** [**المحسنات المعنوية:** الطباق، المقابلة /**المحسنات اللفظية:** الجناس، السجع، مع ذكر جمالية استعمال المحسنات]

8-**شعرية توظيف التناص (الاقتباس): من القرآن والسنة [ما ذُكر في النص من آيات أو أحاديث]**

الدرس العاشر

شعرية السرد الروائي (Poetics of novelistic narrative)

تمهيد:

الرواية (Le Roman / The Novel) فن أدبي نثري طويل يعتمد في أساسه على الخيال، وهو نسيج تترابط فيه مجموعة من العناصر فيما بينها وفقًا لعلاقات معيّنة، وتسير ضمن تسلسل أحداث مدروسة لوصف تجربة إنسانية ضمن إطار من التشويق والإثارة، تتكون الرواية من عدة عناصر هي:

عناصر الرواية	مفهومها
الشخصيات (Personality)	تعتبر الشخصيات هي محور الرواية ومحرّك أحداثها باتّجاه الأمام.
الأحداث (Events)	هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو انتاج شيء، (...) لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات محالفة أو مواجهة بين الشخصيات، وهي مجموعة من المواقف والأفعال التي تقوم بها الشخصيات ص 74
الحبكة (plot/ Intrigue)	هي بنية النص، أي النظام الذي يجعل من الرواية بناءً متكاملاً، وهي حركة حيوية تحول مجموعة الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار رئيسي وهي لا تتكون من ترتيب الظروف بل من تقدمها وتراجعها وتطورها وتحولها من حال إلى حال. ص72
الفضاء (space)	**المكان(Place)** موقع تحرك الشخصيات تفاعل الاحداث، لابد وأن يكون وصف الكاتب للمكان وصفًا حيًا لكي يتعايش القارئ مع أحداث الرواية وكأنها حقيقة، وهذا يتطلب من الكاتب زيارة أماكن الأحداث من أجل زيادة الإثارة.
	الزمن (Time) يوجد زمنان للرواية، الأول هو **الزمن العام** الذي تدور فيه أحداث الرواية كحقبة زمنية محددة مثل قرن أو سنة من السنين، والثاني هو **الزمن الخاص** أو يُطلق عليه **زمن الرواية** هو الذي يقدم فترة زمنية محددة تدور فيه الرواية كيوم محدد من أيام الشهر وما إلى ذلك.
الحوار (Dialogue)	الحوار هو الصوت المسموع لأفكار الشخصيات، والطريقة التي تتواصل بها مع بعضها البعض.
السرد (Narration)	هو أداة من أدوات التعبير الإنساني – بحسب رولان بارت-

1-الزمن(Time):

يُجمع دارسو الأدب عامة والسرد الروائي بصفة خاصة أن المكان، يؤسس لانتقال الحدث كما يسمح بامتداده، لذلك فهو مادّة قصصيَة ثرية، يقوم بدور حيوي على مستوى الفهم، والتفسير، والقراءة النقدية على حد سواء، كما يجسّد أحلام أبطاله، ويجسّد همومهم وطموحاتهم، ويخلق توالدات التغيير والتحوّل الاجتماعي والثقافي، حين يتم الانسجام والتفاعل الجميل بين الإنسان والمكان، لذلك فإنّ هذا الانسجام يؤسّس وجدانا وشعورا يخلق ألفة ومودة.

وإن كان المكان مصدرا أساسيا، من مصادر عمل الروائي، «فالزمن عمدة القصة وعصب نظمه(...) فالمكوّن السّردي عماده الزّمن في حين أنّ المكوّن الوصفي عماده المكان»[1]، فـ «الزمن كان وما يزال يثير الكثير من الاهتمام»[2]، لذلك قد يكون من العبث إذا نحن حاولنا دراسة أي عمل أدبي دون التطرق إلى جهة الزمن فيه(...)، فجهة الزّمن هي المحرّك الحقيقي للعمل الإبداعي»[3]، فالدّراسات النقدية المعاصرة، لم تعد

[1] عبد الوهاب الرقيق: في السرد: دراسات تطبيقية، دار محمد علي الخامس تونس، ط1، 1998، ص: 26

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي:" الزمن، السرد، التبئير"، المركز الثَقافي العربي، ط3، 1997، ص: 61

[3] ذويبي خثير الزبير: سميولوجية النص السردي: مقاربة سيميائية لرواية الفراشات والغيلان، رابطة أهل القلم، سطيف، الجزائر، ط1، 2006، ، ص: 22

تنظر للزمن في الإبداع وصفه مجرّد خلفية جامدة لابدّ منها لأجل سيرورة الحدث، أو مجرّد عنصر داخل عملية التهيئة والإعداد في القصة أو الرواية، بل صار الزّمن يُنظر إليه على أنّه جزء ضروريّ، وحيوي من أجزاء البنية الأساسية للعمل القصصي، لا يقلّ أهمَيّة عن سائر الأجزاء حتى قيل أنّ هذا الزمن «يوشك أن يصبح بطل القصة»[1]، فما هي تقنيات المفارقة الزمنية الموظفة في السرد الروائي؟ وما هي مفاهيمها؟

2-تقنيات المفارقة الزمنية في السرد الروائي:

1.2-الاستباق (Prolepse/ Prolepsis)

«هو مخالفة لسير زمن السرد تقوم على تجاوز حاضر الحكاية وذكر حدث لم يحن وقته بعد، والاستباق شائع في النصوص المروية بصيغة المتكلم، ولا سيما في كتب السير والرحلات حيث الكاتب والراوي والبطل أدوار ثلاثة يمثلها فرد واحد، وهذا الاختلاط في الأدوار يؤدي إلى تداخلها وبالتالي إلى تداخل أزمانها. ويتخذ الاستباق أحيانًا شكل حلم كاشف للغيب، أو شكل تنبؤ أو افتراضات صحيحة نوعا ما بشأن المستقبل. والاستباق أنواع مختلفة باختلاف موقع الحدث المستبق في زمن السرد الأولي، أي زمن حكاية الراوي»[2]

أ-الاستباق التام (PROLEPSE COMPLÈTE/ COMPLETE PROLEPSIS)

«هو الذي يمتد داخل زمن السرد إلى الخاتمة بالنسبة إلى الاستباق الداخلي) ا ومن نهاية زمن السرد إلى زمن الكتابة + بالنسبة إلى الاستباق الخارجي) ومن داخل زمن السرد إلى زمن الكتابة»[3]

ب-الاستباق الجزئي (PROLEPSE PARTIELLE /PARTIAL PROLEPSIS)

«هو الذي يتناول حدثاً محددًا في الزمن واقعا داخل السرد الأولي استباق جزئي داخلي (أو خارج هذا السرد استباق جزئي خارجي) ، أو يكون قسم منه داخل السرد الأولي والباقي خارجه استباق جزئي مختلط). وهذا الاستباق الجزئي هو الغالب في الاستباق، وهو يبدأ وينتهي بعبارات صريحة تعلن بدايته كما تعلن نهايته»[4]

ج-الاستباق الخارجي (PROLEPSE EXTERNE /EXTERNAL PROLEPSIS)

هو الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ بعد الخاتمة ويمتد بعدها لكشف مآل بعض المواقف والأحداث المهمة والوصول بعدد من خيوط السرد إلى نهاياتها استباق خارجي (جزئي). وقد يمتد إلى حاضر الكاتب، أي إلى زمن كتابة الرواية استباق خارجي (تام)، فيكون عندئذ شهادة على عمق الذكرى تؤكد صحة الأحداث المروية وتربط الماضي بالحاضر، والبطل بالكاتب، وتكون ذات طبيعتين: زمنية متعلقة بالأحداث وصوتية متعلقة بالشخصيات.

د-الاستباق الداخلي (PROLEPSE INTERNE /INTERNAL PROLEPSIS)

هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية ولا يخرج عن إطارها الزمني، وظيفته تختلف باختلاف أنواعه. أما خطره فيكمن في الازدواجية التي يمكن أن تحصل بين السرد الأولي والسرد الاستباقي، والاستباق الداخلي نوعان:

*-الاستباق الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية (Interne Prolepse Heterodiegetique) [I. P. Hetro]

يسميه البعض (**براني الحكي أو خارج الحكي**)، وهو الاستباق الذي يروي حدثًا واقعا ضمن زمن السرد الأولي ولكنه **خارج عن موضوع الحكاية**، ليس في هذا النوع احتمال للازدواجية.

*-الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية (Interne Prolepse Homodiégétique) [I. P. Homo]

---

[1] المرجع نفسه، ص 23

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002، ص-ص 15-16

[3] المرجع نفسه، ص16

[4] المرجع نفسه، ص 16

يسميه البعض (جواني الحكي أو داخل الحكي)، وهو الاستباق الذي يتناول حدثًا واقعا ضمن زمن السرد الأولي **وضمن موضوع الحكاية**، وهو نوعان: تكميلي ومكرر.

-الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية التكميلي (complementary /complétive)

وهو الذي يسد -مسبقًا -نقصا سيحصل في السرد الأولي. إنه تعويض عن حذف لاحق، فوجوده يكمل السرد

-الاستباق الداخلي المنتمي إلى الحكاية المكرر (Repetitive) أو الإخطار (Annonce)

وهو الذي يكرر مسبقا، وإلى حد ما، مقطعا سرديا لاحقا، ويأتي هذا الاستباق عمومًا بصورة إشارات قصيرة تنبه إلى حدث سيتناوله السرد لاحقا وبالتفصيل، الصبغة التقليدية لهذا الاخطار، هي [**سنحدثك عنه فيما بعد**]، [**سترى ذلك في حينه**]، إلخ ... ولا يخفى دور هذه التنبيهات فيما يسميه (رولان بارتR. Barthes) [**جَدْل ضفائر الحكاية**] فهي تولد في نفس القارئ شعورًا بالانتظار، يقصر أو يطول. ويجدر بالقارئ ألا يخلط بين هذه التنبيهات الصريحة والإرهاص.

هـ-الاستباق المختلط (MIXED PROLEPSIS /PROLEPSE MIXTE)

«هو ذاك الذي يتصل فيه الاستباق الداخلي بالخارجي فيكون قسما منه داخليا والقسم الآخر خارجيا، أي يتجاوز خاتمة الرواية ويتعدى الحدث الرئيسي الذي تتكون منه الحكاية. ويمكن للاستباق المختلط أن يكون جزئيا أو تاما»[1].

2.2-الاسترجاع (ANALEPSIS -ANALEPSE)

«مخالفة لسير السّرد تقوم على عودة -الراوي إلى حدث سابق، وهو عكس –الاستباق، وهذه المخالفة لخط الزمن -تولد داخل الرواية نوعا من الحكاية الثانوية. ولا شيء يمنع أن تتضمّن الحكاية -الثانوية بدورها استرجاعا، أي حكايةً فرعية -داخل الحكاية الثانوية. يمكن أن يكون الاسترجاع موضوعيًا (objective مؤكدًا) أو ذاتيا (subjective غير مؤكد)، أما وظيفته فهي غالبا تفسيرية: تسليط الضوء على ما فات أو غمض من حياة الشخصية في الماضي، او ما وقع لها خلال غيابها عن السرد»[2]

أ-الاسترجاع التام (ANALEPSE COMPLÈTE /COMPLETE ANALEPSIS)

«هو ذاك الذي يتصل آخره ببداية الحكاية من دون تقطع. وهذا النوع، الذي ارتبط ن بتقنية كتابة الرواية بدءًا من وسطها، يرمي إلى استعادة الجزء الساقط من الحكاية الذي يشكل عموما جزءا مهما منها، أو الجزء الأساسي، كما في رواية **موت إيفان ايليتش**، (La mort d'Ivan Illitch) أو رواية **سر الراهبة** لـ (بيار روفايل) ، أو في أقصوصة **الجبار** لنجيب محفوظ، حيث يأخذ السرد الأولي شكل الخاتمة المسبقة»[3]

ب-الاسترجاع الجزئي (ANALEPSE PARTIELLE /PARTIAL ANALEPSIS)

«هو ذاك الذي ينتهي بالحذف فلا يلتحم بالسرد الأولي، وهذا الاسترجاع يغطي جزءًا -محدودًا من الماضي، معزولاً ومنقطعًا عمّا حوله، أما وظيفته فهي تقديم معلومات محددة ضرورية لفهم الأحداث»[4]

ج-استرجاع خارجي (ANALEPSE EXTERNE/ EXTERNAL ANALEPSIS)

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص 18

[2] المرجع نفسه، ص18

[3] المرجع نفسه، ص 19

[4] المرجع نفسه، ص 19

«هو ذاك الذي يستعيد أحداثًا تعود إلى ما قبل بداية الحكاية، كحكاية جرح عوليس في الأوديسة هي سابقة لحكاية هذه الملحمة، فاسترجاعها هو استرجاع خارجي. فالتعريف بشخصية جديدة يمكن أن يتم بذكر حدث من ماضيها سابق زمنيا لبداية الرواية، العودة إلى هذا الحدث هي استرجاع خارجي لأن زمن الحدث خارج زمن الرواية»[1]

ب-استرجاع داخلي (ANALEPSE INTERNE /INTERNAL ANALEPSIS)

هو الذي يستعيد أحداثًا وقعت ضمن زمن الحكاية أي بعد بدايتها. وهو الصيغة المضادة للاسترجاع الخارجي. وهو أنواع:

- الاسترجاع الداخلي غير المنتمي إلى الحكاية (Hétérodiégétiqu e)

يسميه البعض (براني الحكي)، وهو ذاك الذي لا يشكل موضوعه جزءًا من موضوع الحكاية، كأن يعرّف الراوي بشخصية جديدة من خلال استرجاع أحداث من ماضيها وقعت بعد بداية الرواية ولكن لا علاقة لها بالحكاية الرئيسية، أو يسلّط الضوء على شخصية عرفناها في بداية الرواية ثم غابت عنا ليكشف لنا نشاطها وقت غيابها، ففي الحالين تكون الأحداث المسترجعة من ضمن زمن الحكاية استرجاع (داخلي) ولكنها لا تنتمي إلى الحكاية (يختلف موضوعها عن موضوع الحدث الرئيسي)

-الاسترجاع الداخلي المنتمي إلى الحكاية(Homodiégétique)

يسميه البعض (جواني الحكي)) ، وهو ذاك الذي يجانس موضوعه موضوع الحكاية، كأن يتناول حدثًا ماضيا مرتبطا بحياة إحدى الشخصيات وفاعلا في سلوكها الحاضر، أو حدثاً مؤثرًا في الحدث الرئيسي، شرط أن يكون هذا تحدث واقعا ضمن زمن الحكاية ، أي لاحقا لبدايتها. وهو نوعان:

-الاسترجاع الداخلي التكميلي (Complétive)

«أو الإرجاع(Renvoi) وهو الذي يسدّ نقصا حاصلا في السرد، إنه تعويض عن حذف سابق. هناك قصص تتبع طريقة الحذف والتعويض، فيكون السرد فيها متقطعا، متنقلاً بين الحاضر والماضي. هذا الحذف قد يكون من قبيل الحذف الصرف، أي يتجاهل فترة زمنية بأحداثها، ولكنه قد يكون من قبيل الحذف الجزئي الجانبي الذي لا يغفل فترة زمنية بل جزءًا من أحداثها، أي كتم معلومات (Paralipse) والكتم كالحذف ويعوضه الراوي بالاسترجاع، قد يتناول الحذف والكتم حدثًا مفردا، أي حدثا وقع مرة واحدة في زمن الحكاية، وقد يتناول حدثًا مكررا، أي تكرر وقوعه في زمن الحكاية. **في الحال الأولى** يكون الاسترجاع استرجاعًا واحدا لحدث واحد وفترة زمنية واحدة. أما في **الحال الثانية** فيكون الاسترجاع استرجاعا واحدا لأحداث متشابهة وفترات زمنية متعددة (Analepse itérative) »[2]

-الاسترجاع الداخلي المكرر (Repetitive)

«أو التذكير (Rappel) هو إشارات القصة إلى ماضيها. قد تعود القصة على أعقابها عودات قصيرة غالبًا قصد التذكير. وهذا التذكير قد يتخذ شكل المقارنة بين الماضي والحاضر، أو بين موقفين متشابهين ومختلفين في آن واحد، أو شكل معارضة موقف، أو شكل النقد الذاتي الذي يُكسب الحدث الماضي معنى لم يكن له من قبل. هذه هي في الواقع. وظيفة التذكير الأساسية. ولا شك في أن -هذا المبدأ، مبدأ تأجيل تقديم الدلالة. الحقيقية، يأخذ مداه الكامل في آلية اللغز –[حللها رولان بارت R. Barthes في كتابه (S/Z)]»[3]

ج-استرجاع مختلط (ANALEPSE MIXTE /MIXED ANALEPSIS)

«هو ذاك الذي يسترجع حدثاً بدأ قبل بداية الحكاية واستمر ليصبح جزءا منها . فيكون جزء منه خارجيا والجزء الباقي داخليا»

3.2-الإيقاع الزمني في السرد الروائي:

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص19

[2] المرجع نفسه، ص20

[3] المرجع نفسه، ص 21

أ-تسريع زمن السرد:

-التلخيص:

إحدى سرعات السرد؛ وهو متغير الحركة، بينما السرعات الأخرى محددة مبدئيا، لهذا يستخدمه السرد بكثير من المرونة لكل سرعة تتراوح بين المشهد والحذف. بقي الملخص إلى أواخر القرن التاسع عشر جسر العبور الطبيعي من مشهد إلى آخر، واللوحة الخلفية التي تتحرك أمامها المشاهد، واللحمة التي تجمع أجزاء السرد. وتجدر الإشارة إلى أن معظم المقاطع الاسترجاعية، خصوصا الاسترجاع التام، تنتمي إلى هذه السرعة السردية. وقد أشار بنتلي P. Bentley إلى العلاقة الوظيفية بين الملخص والاسترجاع فقال: إن إحدى أهم وظائف الملخص وأكثرها شيوعا هو العرض السريع لفترة من الماضي. فبعد أن يثير القاص اهتمامنا بشخصياته من خلال عرض المشاهد، يعود إلى الوراء ليعطينا لمحة موجزة عن ماضيها، أي ملخصا استرجاعيا عن حياتها». والملخص مرتبط بالتكلم، أي بالسرد، بينما المشهد مرتبط بالنظر، أي بالعرض. والملخص يقدم المعرفة كحدث ماض، بينما المشهد يقدمها كحدث راهن. ويتناوب الملخص والمشهد في الرواية، لهذا يحسن بالناقد أن يحلل الصيغة الطاغية، ويبين أشكال التناوب، ويكشف مبرراتها»[1].

-الحذف (ELLIPSIS - ELLIPSE)

يختلف الزمن الذي تستغرقه الأحداث زمن الحكاية) عن الزمن الذي تستغرقه رواية هذه الأحداث (زمن السرد) ، بسبب تغير سرعة الرواية . والسرعة درجات أقصاها الحذف، أي إغفال فترة من زمن الحكاية وإسقاط كلّ ما تنطوي عليه من أحداث. يلجأ الراوي إلى الحذف حين لا يكون الحدث ضروريًا لسير الرواية أو لمفهوما

يعرف (غريماس Greimas) الحذف بأنه العلاقة بين وحدة من البنية العميقة وأخرى من البنية السطحية ، غير ظاهرة ، ولكننا نكتشفها بفضل شبكة العلاقات التي تنطوي عليها وتشكل سياقا لها. ويشترط غريماس أن لا يضعف الحذف قدرة القارئ على فهم القول الجملة أو الخطاب) ، أي أن يكون بالامكان معرفة الوحدات المحذوفة انطلاقا من الوحدات المذكورة

والحذف أنواع يحددها (جيرار جينيت) في ست أنواع:

نوع الحذف	مفهومه	مثال
حذف محدد	وهو ذاك الذي تتحدد فيه المدة المحذوفة من زمن السرد	/
حذف غير محدد	وهو ذاك الذي لا تتحدد فيه المدّة المحذوفة من زمن السرد	/
حذف صريح	وهو ذاك الذي يصرح عن وجوده مع تحديد مدته أو من غير تحديد). ويأتي الحذف الصريح على: -صورة تلخيص سريع جدا - أو على شكل توقف يستأنف النص بعده السير بذكر المدة التي انقضت بين زمني الوقوف والاستئناف	- انقضت بضعة أعوام. - بعد سنتين عاد سمير.
حذف ضمني	وهو ذاك الذي لا يعلن النص عن وجوده صراحة، ولكن القارئ يستنتجه من بعض النواقص والانقطاعات.	/
حذف موصوف	وهو ذاك الذي يقدم إلى جانب الإشارة الزمنية إشارةً وصفية أو معلومة.	-انقضت بضعة أعوام من السعادة... - بعد سبع سنوات من التنقل ...
حذف افتراضي	وهو أكثر أنواع الحذف ي غموضًا، يعلم به القارئ بعد فوات الأوان حين يسترجع النص ما فاته لتفسير بعض حوادث الحاضر الروائي	/

ب-تبطيئ زمن السرد:

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص 159

-المشهد (SCENE - SCÈNE)

هو «أسلوب العرض الذي تلجأ إليه الرواية حين تقدم الشخصيات في حال حوار مباشر، والتضاد في السرعة بين المشهد المفصل والسرد الملخص هو صدى للتضاد في المضمون (...) فالمشهد مخصص في الرواية للأحداث المهمة، أما الملخص فيروي الوقائع العادية، وقد اعتمد إيقاع الرواية عموما على نظام التناوب بين المشاهد الحاسمة في سير الحدث الروائي والملخصات التي تربط بين المشاهد وتخلق جو الانتظار، ولا يستخدم المشهد لعرض الحدث المهم فقط بل لعرض الحدث المتكرر أيضًا، فقد استخدمه (مارسيل بروست Marcel Proust) في كتاب البحث عن الزمن الضائع* ليختصر به مجموعة المشاهد المتشابهة بحيث استغنى به عن تكرارها في أماكنها(...) في المشهد الحواري تتساوى سرعة الحكاية وسرعة القراءة، لأن السرد ينقل كل ما قيل في الحوار بلا زيادة ولا نقصان . ولكن هذه المساواة هي اصطلاحية لا حقيقية، لأن السرد، ولو نقل كل الكلام الذي قيل في الحوار، لا يستطيع أن ينقل بدقة سرعة الشخصيات في النطق ولا أن يستعيد تماما فترات الصمت التي تخللها الحوار. في المشهد يحتجب الراوي فتتكلم الشخصيات بلسانها ولهجتها ومستوى إدراكها، ويقل الوصف، ويزداد الميل إلى التفاصيل وإلى استخدام أفعال الماضي الناجز»[1].

ج-الوقف: (PAUSE - PAUSE)

هو «أبطأ سرعات السرد، وهو يتمثل بوجود خطاب لا يشغل أي جزء من زمن الحكاية. والوقف لا يصوّر حدثا، لأن الحدث يرتبط دائما بالزمن، بل يرافق التعليقات التي يقحمها المؤلف في السرد، وتتميز هذه التعليقات، التي نسميها اليوم **تدخل الكاتب**، بأسلوبها غير السردي وباستخدامها الزمن الحاضر بدل الزمن الماضي المستخدم في السرد إجمالا، وينطبق الوقف على المقاطع الوصفية إذا تناولت منظرًا لا يلفت أحدًا من شخصيات الحكاية، أما الوصف المندمج بالسرد، كوصف لوحة أو منظر يتطلع إليه البطل، فهو يشكل جزءا من الحكاية ويدخل في تأليف إطارها الزماني والمكاني. ومن أساليب الوقف نوع فيه شيء من براعة الاحتيال على الزمن. فقد يقحم الراوي نصا في زمن الحكاية من غير أن يتوقف الزمن، فيضع المقطع البديل مكان مقطع أصيل محذوف. ومن أمثلة هذه التقنية ما فعله أمين الريحاني في رواية **قلب لبنان** حين استأذن القارئ بأن يقدم له الشخص المضيف قبل بلوغ بيته (لا بأس، ونحن في الطريق إلى بيت سعيد، بأن أزيد القارئ علما به) . لقد حلت سيرة المضيف محل -عرض أحداث الطريق التي ليس فيها ما يسترعي الوصف»[2]، وقد يكون الوقف تزيينيا وقد يكون تفسيريا.

ويرى أدونيس، أنّ سرّ الشعرية هو: «أن تظلّ دائما كلاما ضدَّ كلام، لكن تقدر أن تسمي العالم والأشياء أسماء جديدة، أن تراها في ضوء جديد(...) فتُجاوز الكلمة نفسها منفلتة إلى حدود حروفها، وحيث الشّيء يأخذ صورة جديدة ومعنى آخر»[3]،

2-الصيغة (The Mod - Le Mode)

قدم الجنس السردي أشكالا ابداعية تعددت مع تعدد أنواعه واختلاف بنائه، وقد كانت الانطلاقة الأولى لها من التمييز التقليدي بين المحاكاة والحكي (القصصي والمسرحي)، ثم جاء تقسيم النقد الأنجلو-أمريكي*، للحكي إلى عرض وسرد، لكن هذه الأبحاث لم تنضج بشكل يستطيع التميز بين الكثير من المصطلحات الحديثة كالصوت والصيغة، التي من مكونات الخطاب الروائي الأكثر تعقيدا وثراء، والتي تعددت حولها الأبحاث إلى أن جاء (جيرار جينت) يقول : « الصيغة اسم يطلق على أشكال الفعل المختلفة التي تستعمل لتأكيد الأمر المقصود، وللتعبير

---

* A la recherche du temps perdu

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص154

[2] المرجع نفسه، ص175

[3] أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب، دار العودة، بيروت ط4، 1983، ص: 54

* اهتمت الشعرية الأنجلو سكسونية **بالمنظور السردي (الرؤية)** مع (بيرسي لوبوك Percy Lubbok) كما انصب اهتمام النقد الجديد **على الصورة الشعرية والفنية والبلاغية**، بالتوقف عند **السخرية، والمفارقة، والغموض، والانزياح**(...)عند (بروكس Brooks) و(ويمسات .Wimsatt) فضلا عن الاهتمام **بنظرية الأدب** مع (روني ويليك Wellek) و(أوستين وارين Warren).

عن وجهات النظر المختلفة التي ينظر منها إلى الوجود أو العمل »[1]، وهي «**ضبط المعلومة السردية، أي التحكم بأشكالها ودرجاتها**، والمسافة* والمنظور* هما الوجهان الأساسيان للصيغة»[2]، **لذلك فإن الحديث عن الصيغة السردية حديث عن نمط السرد كما يذكر (تزفتان تودوروف Tzvetan Todorov)هو حديث عن «الكيفية التي يعرض لنا بها السارد القصة، و يقدمها لنا بها»**[3]، **و بعبارة أخرى نقول: إن البحث في نمط السرد، هو بحث يتعلق بالتساؤل: كيف يروي الراوي ما يرى؟، أو ما يعرف من أخبار ووقائع؟** بحسب يمنى العيد[4].

أنماط الصيغة السردية

تعددت الصيغ السردية حتى «يمكن للراوي أن يقدم الحدث الواحد بصيغ مختلفة، يمكنه أن **ينقل كلام الشخصيات حرفيًا**، وأن **يصور المشهد كأنه يقع أمامنا (صيغة العرض)**، ويمكنه أن يتناول **الحدث كحدث ماض أو آت**، وأن **ينقل كلام الشخصيات بأسلوب غير مباشر أو غير مباشر حر**، وأن يختصر تفاصيل الحكاية أو يتوسع فيها بزيادة التعليقات والاستطرادات، ويمكنه أن يقف على مسافة قصيرة أو طويلة مما يروي فيُضفي جوا من الثقة أو الشك حول المعلومات، وأن يصوغ المعلومات صياغة موحدة أو بحسب منظور كل شخصية ومقدرتها على الفهم والكلام، ويمكنه أن يعطي مساحة كبيرة للخطاب الداخلي (المونولوج) من أجل إدخال القارئ إلى أعماق الشخصية وتوليد الشعور بأننا أمام حياة تنمو أمامنا، ويمكنه أن يلجأ إلى الوصف، ويركز على مظهر الشخصية والمكان الذي تعيش فيه ولا يكتفي الراوي عادة بصيغة واحدة، بل يستخدم صيغتي العرض والسرد، ويمزج بينهما أحيانًا فيكتشف القارئ الشخصية من الداخل ومن الخارج، بالرؤية المباشرة ومن خلال كلام الراوي عنها»[5].

ويمكن تقسيم هذه الصيغ في مجملها إلى ثلاث أقسام (صيغة المسرود، وصيغة المعروض، وصيغة المنقول) وقد قسمها سعيد يقطين[6] حسب الصورة الموالية إلى:

---

[1] عبلة عباد: الصيغة السردية في روايتي " إعترافات حامد المنسي" و"الروايّ الجميلة" للروائي الجزائري الأزهر عطية، مجلة اقلام ثقافية https://www.aklaam.net/newaqlam/index.php/--130/--137/2237-q-q-q-q

* **المسافة (DISTANCE-DISTANCE):** تطلق المسافة على **التحفظ الذي يبديه الراوي أو السارد تجاه الحكاية أو بعض أجزاء الحكاية**. وهو يعبّر عنه باستخدام كلمات دالة على الشك أو التقليل (ربما، قد يكون) تطلق أيضًا على **التحفظ الذي يبديه الراوي تجاه المروي له**، وكلما اتسعت المسافة اقترب السرد من الأسلوب التعليمي، وابتعد الخطاب عن الطابع الشخصي، وغابت الإشارات الدالة على المتكلم. كذلك **تطلق المسافة على التحفظ الذي تبديه شخصية تجاه شخصية أخرى**. فاستخدام الألقاب العلمية (دكتور) السياسية (باشا) أو عبارات التعظيم (حضرتك، فخامة الرئيس) أو ضمير الجمع لمخاطبة المفرد (أنتم) تدل كلها على وجود مسافة تفصل بين الشخصيتين، وقد تدل (حسب السياق) على أن المتكلم هو الأدنى. (لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص 152)

* **المنظور (PERSPECTIVE - PERSPECTIVE):** يرى (غريماس Greimas) أن مصطلح المنظور يقوم على العلاقة بين الراوي والمروي له، خلافا لمصطلح وجهة النظر الذي يفترض وجود ناظر. فتحديد المنظور هو عملية اختيار يجريها الراوي في ترتيب البرنامج السردي، فحكاية السرقة، مثلا، يمكن أن تسير وفق البرنامج السردي للسارق، أو البرنامج السردي للشخص المسروق، مثلما سارت الحكاية عند (بروب Propp) وفق برنامج البطل بدل برنامج الخائن. والمنظور لا يلغي أيا من البرنامجين المتقابلين، ولكن يتوسع في بيان أحدهما ويختصر الآخر. (لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية ص-ص 160-161)

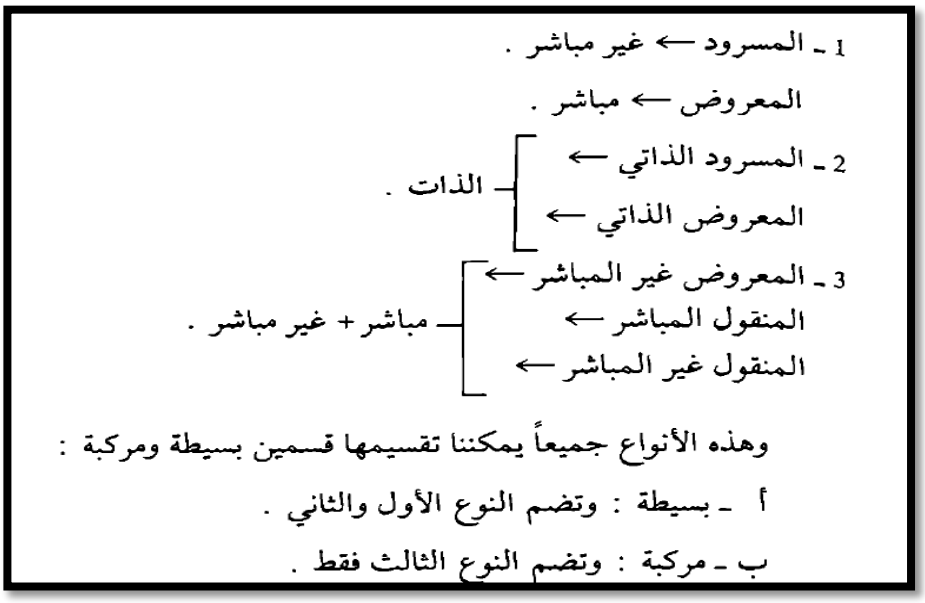
[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص 119

[3] رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، 1992، ص 61.

[4] يمنى العيد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 107.

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص 119

[6] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997، ص198



الصورة لقطة شاشة (Screenshot/Capture d'écran) من كتاب تحليل الخطاب الروائي للناقد سعيد يقطين

إلى ثم فصلها الصيغ إلى سبعة أقسام هي:

أ-صيغة الخطاب المسرود: الخطاب الذي يرسله المتكلم وهو على مسافة مما يقوله، ويتحدث إلى مروي له سواء كان هذا المتلقي مباشراً شخصية) أو إلى المروي له في الخطاب الروائي بكامله، وهذه الصيغة هي التي تقابل في الآراء التي تعرضنا لها الصيغة نفسها، هذا مع اعتبار أن المتلقي عندما يكون مباشرًا، فإنه يكون على مسافة مما يروى له، لذلك يمكن اعتباره غير مباشر، لكن عندما لا تكون هناك مسافة، فإن صيغة الخطاب المسرود، تكون صيغة فرعية لصيغ أصل.

ب-صيغة المسرود الذاتي: وتظهر لنا في الخطاب الذي يتحدث فيه المتكلم الآن عن ذاته وإليها عن أشياء تمت في الماضي، أي أن هناك مسافة بينه وبين ما يتحدث عنه التي تقابل عند جنيت . (Transpose) ويمكن أن ندخل فيها التذكر، وما يتصل بالاسترجاعات الماضية.

جـ-صيغة الخطاب المعروض: هي التي نجد فيها المتكلم يتكلم مباشرة إلى متلق مباشر، ويتبادلان الكلام بينهما دون تدخل الراوي وهو الذي يسميه جنيت (Immédiat) ويرى أنه تنويع على الخطاب (Rapporte)

د-صيغة الخطاب المعروض الغير المباشر: وهو أقل مباشرة من المعروض المباشر، لأننا نجد فيه مصاحبات الخطاب المعروض (Para-discours) التي تظهر لنا من خلال تدخلات الراوي قبل العرض أو خلاله أو بعده. وفيه نجد المتكلم يتحدث إلى آخر، والراوي من خلال تدخلاته يؤشر للمتلقي غير المباشر

هـ-صيغة المعروض الذاتي: وهي نظير صيغة الخطاب المسرود الذاتي، إلا أن هناك فروقات بينهما تتم على صعيد الزمن. فإذا كنا في المسرود الذاتي أمام متكلم يحاور ذاته عن أشياء تمت في الماضي، فإننا هنا نجده يتحدث إلى ذاته عن فعل يعيشه وقت انجاز الكلام.

لكن هناك نمطا آخر من الخطاب نجده وسيطا بين المسرود والمعروض وهو الذي يمكننا تسميته بالمنقول، لأن المتكلم لا يقوم فقط بإخبار متلقيه بشيء عن طريق السرد أو العرض، ولكنه أيضا ينقل كلام غيره سردا أو عرضا، ومن خلال هذا النمط نصبح أمام متكلم ثان ينقل عن متكلم أول، وفي هذا النمط نجدنا أمام نمطين:

و-صيغة المنقول المباشر: وفيه نجدنا أمام معروض مباشر، لكن يقوم بنقله متكلم غير المتكلم الأصل، وهو ينقله كما هو، وقد يقوم بنقله إلى متلق مباشر (مخاطب) أو غير مباشر.

ي-صيغة المنقول الغير المباشر: مثله مثل المنقول المباشر مع فارق وهو كون الناقل هنا لا يحتفظ بالكلام الأصل، ولكنه يقدمه بشكل الخطاب المسرود وهكذا نلاحظ أننا في صيغة الخطاب المسرود والمعروض نجد المتلقي مباشراً في العرض وغير مباشر في السرد، وقد نجد خطاباً مسروداً لكن متلقيه مباشر، كأن تحكي شخصية معينة في الرواية عن طريق السرد الشخصية مباشرة ومعينة في القصة، فكيف نفسر هذا التناقض؟

نقول ببساطة أن موقع هذا **الخطاب المسرود** في الخطاب **الأصل** هو كونه معروضاً لا مسرودا، وإن كانت صيغته سردية على اعتبار أن هناك مراقي في علاقات الصيغ فيما بينها يجب احترامها وقت التحليل، فهل صيغة هذا الخطاب تدخل ضمن الصيغ الكبرى أم الصغرى؟ كما سنوضح، وباعتباره معروضاً فإن متلقيه بالضرورة سيكون مباشراً، وإن كانت صيغته سردية لما بين الصيغ من علاقات متبادلة

أما المعروض الذاتي والمسرود الذاتي، فإننا نجد متلقيهما المباشر هو الذات المتكلم إليها، لكن التمييز بينهما بواسطة الزمن له علاقة وطيدة بنوعية العلاقة التي تقيمها الذات مع مخاطبها في إطار الموقع السردي الذي توجد فيه

أما المعروض غير المباشر والمنقول المباشر وغير المباشر فإننا نجد المتلقي فيها جميعا مباشرا وغير مباشر. يكون مباشراً عندما يكون المتلقي حاضراً في المعروض غير المباشر والمنقول المباشر كشخص يتلقى من خلال المتكلم أو الناقل، ويكون الاحتفاظ بكلام المتكلم في المعروض غير المباشر أو المتكلم الأول في المنقول المباشر، ونفس الشيء يمكن أن يكون عندما لا يحتفظ بكلام المتكلم الأول، وفي الوقت نفسه نجد متلقيا ثانيا غير مباشر في هذه الصيغ الثلاث ويظهر لنا من خلال وجود الراوي في المعروض غير المباشر أو الناقل في صيغتي الخطاب المنقول.

3-الرؤية السردية:

يكاد يتفق معظم النقاد والباحثين على أن هذا المفهوم هو وليد استحدثه النقد الأنجلو -أمريكي في بدايات هذا القرن مع الروائي (هنري جيمس) وعمقه أتباعه، وبالخصوص (بيرسي لوبوك Percy Lubbok) في كتابه **صنعة الرواية** ، وهو الواضع الأساسي لأحجار زاوية الرؤية»[1]، وإن كان (بيرسي لوبوك Percy Lubbok) هو من أرسى أحجار زاوية الرؤية، فإن كتاب الباحث (جان بويون) **الزمن والرؤية** «يعتبر بحق من أهم الدراسات التي تناولت الرؤية السردية بنوع من الانسجام والتكامل، (...)انطلق بويون في حديثه عن الرواية والرؤيات من علم النفس؛ ومن تأكيده على الترابط الوثيق بين الرواية وعلم النفس استنتج ثلاث رؤيات هي : **الرؤية مع، الرؤية من الخلف، الرؤية من الخارج**، إننا هنا لا نجدنا (...) أمام الحديث عن نوعية الراوي أو أسلوب التقديم، إننا أمام مصطلح محدد «**الرؤية**» وأنواعا معينة **مع - من الخلف - من الخارج** ، فكيف تم حدد (جان بويون) هذه الرؤيات وأنواعها ؟

أنواع الرؤية السردية:

أ-الرؤية مع (Vision avec):

يحددها بقوله: «إننا هنا نختار شخصية محورية، ويمكننا **وصفها من الداخل**، بتمكننا من الدخول بسرعة إلى سلوكها وكأننا نمسك بها، إن **الرؤية** هنا تصبح عندنا هي نفس **رؤية الشخصية المركزية**، وفي الواقع تغدو هاته الشخصية مركزية ليس لأنها ترى في المركز، ولكن فقط لأننا من خلالها نَرَى الشخصيات الأخرى، ومع ها نعيش الأحداث المروية، وفي علاقة هذا بـ «الخيال» يتساءل: أي نوع من الخيال يفترض هذا؟

ليجيب، بأنه الخيال الذي يدفعنا إلى (مع) من يجب أن نكون، وبما أنه لا يمكننا أن أكون -في الحقيقة -إلا مع نفسي، فإنه في وصفي **لذاتي فقط يمكنني أن أكون واثقا من أنني لن أتعدى حدودي**، وعبر التحليل الذي أقوم به، أوجد في ذاتي ما أتخيلني سأجده. (ص 74 - (75) . لذلك فالفهم الذي يفترضه هذا النوع من الروايات عند القارئ هو **الفهم العاطفي** قبل كل شيء : إنني «مع» ما أفهمه هكذا

إن الرؤية هنا ليست رؤية (ل) (vision de) ، ولكنها رؤية (انطلاقا من. . .) (vision à partir de)»[2]

ب-الرؤية من الخلف (Vision par dernièr):

و «لا يتحدث الكاتب (بويون) في هذه الرؤية عن الراوي ينفصل عن شخصيته، ليس من أجل رؤيتها من الخارج، رؤية حركاتها والاستماع إلى أقوالها، ولكن من أجل أن **نعتبر رؤيته موضوعية ومباشرة لحياة شخصياته النفسية**. والراوي في هذه الرؤية ليس خلف شخصياته ولكنه

---

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المرجع نفسه، ص-ص284-285

[2] المرجع نفسه، ص 289

فوقهم، كإله دائم الحضور، ويسيّر بمشيئته قصة حياتهم*. (...)والفهم الذي تتيحهُ لنا هذه الرؤية يتم من خلال **وصف سلوك الشخصيات**، لكن هذا الوصف لا يؤدي بنا إلى الفهم النفسي للشخصيات، بل العكس هو الذي يفترضه أو أكثر من ذلك يلغيه»[1]

ج-الرؤية من الخارج (View from the outside / Vision du dehors):

ويرى (بويون) أن «الخارج هنا ليس إلا **السلوك** كما هو ملحوظ ماديا، وهو أيضا، **المنظور الفيزيقي للشخصية، والفضاء الخارجي الذي تتحرك فيه ثالثا**، هذه العناصر الثلاثة **يتداخل فيها الخارجي بالداخلي**. وفيها يكون الخارجي متجليا للداخلي، على اعتبار كل شيء له دلالاته في إطار هذه العلاقة. ويستنتج (بويون) بناء على ذلك، أن هذه الرؤية **تضمر الجانب الواقعي والموضوعي للحقيقة النفسية**، لأن كل شيء فيها موصوف ماديا وموضوعيا، ومن خلالها، يكون فهم القارئ موضوعيا، لأن الخارج يتيح لنا معرفة النفسي والداخلي الذي هو الواقعي الوحيد»[2]

مع (بويون) كما لاحظنا من خلال هذا العرض نعاين بجلاء تميزا وتعمقا في تحليل الرؤيات من المنظور الذي ينطلق منه الباحث، كما نلاحظ انسجاما كلياً بين مقدماته السيكولوجية وتصنيفاته وطرائق الكشف عنها. ولعل هذا ما أغرى العديد من الباحثين بالسير على منواله في تبني التصنيف الثلاثي وتوزيعه للرؤيات، وإن كانوا يفرغونها من أبعادها السيكولوجية المحملة بها

ج-التبئير (FOCALISATION/FOCALIZATION)

هو تقليص حقل الرؤية عند الراوي وحصر معلوماته. سمي هذا الحصر بالتبئير لأن السرد يجري فيه من خلال بؤرة تحدّد إطار الرؤية وتحصره. والتبئير سمة أساسية من سمات المنظور السردي[3]

- ✓ شعرية السرد الروائي هي **بنية النسق الروائي وما تخلقه من تراكيب لغوية تنحو بها إلى إيحاءات المفردة وما تحمله من أخيلة تتعدى الواقع أو تحوله أو تدور في كنفه**، وتخلق **فجوةً لغوية أو انزياحات إبداعية تُنسيك أصل الكلمة**، تتمثل في الزمن الصيغة، والرؤية السردية وغيرها من عناصر السرد الروائي.

---

* وإذا كان هذا عيبا، يقول سعيد يقطين فإن (ستاندال) و(بلزاك) لا يقعان في هذا، لأن تَدَخُلَهُمَا النفسي يجعلنا نحس وكان ذلك جُزْءٌ من حياة الشخصيات الداخلية. ونجد الشيء نفسه عند (دوستويفسكي) الذي يضع شخصياته إزاء بعضهم البعض.

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المرجع نفسه، ص289

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المرجع نفسه، 290

[3] [3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص 40

الدرس الحادي عشر

المتخيل والواقعي في الرواية السير ذاتية[1]

The imaginary and the real in the autobiographical novel

تمهيد:

عامرة حياة الانسان بأحداث كثيرة متشعبة، منها ما يبقى عالقا في ذاكرته، ومنها ما يتلاشى ويختفي ويصير طيّ النسيان، وبين شخص تعجز ذكرياته على الاحتفاظ بكل ما مرّ به، إلى آخر يود دوما تذكر أحداث حياته تقييدا وتخليدا، اختلف الفكر البشري في طريقة سرد المسار الحياتي، وكتابة الذات وإبراز الأحداث التي تمر عليه وتترك أثرا في نفسه.

ومن كتابة مسار الحياة إلى كتابة الذات إلى الترجمة الذاتية أو السيرة الذاتية[2]، تعددت المناهل لتصب في رافد واحد هو وصف لنفس النمط الكتابي، الذي يعني مجموع المصنفات المستقلة التي يقصد أصحابها التعريف بأنفسهم، والحديث عن تجربتهم في الحياة العملية، أو الروحية، أو السياسية، ومن خلال هذا السياق المفاهيمي يتضح أنّ أدب الذات يقوم على واقعية الأحداث وحقيقتها، فكيف يجمع الروائي السير ذاتي بين الحقيقة الواقعية، وبين مسارب الخيال وجموحه؟ وأين تكمن شعرية الواقعية؟ وكيف نتمثل شعرية التخييل؟

1-الواقعي في البناء السير ذاتي:

يخضع بناء الأحداث في الأدب الذاتي أو الأدب السير ذاتي ذا الشكل الروائي لطريقة **البناء المتتابع للأحداث**، وفيه «تسير الأحداث سيرا طرديا تبدأ الأحداث ببداية حياة صاحبها، وتنتهي بآخر حدث للفترة الزمنية التي يقف عليها المؤلف الراوي أو السارد من حياته ويقوم المؤلف هنا (...) بدور الراوي (المشارك) الراصد الذاتي الغيري أي الذي يسرد لنفسه، ولغيره في آن واحد من خلال زاوية رؤيته التي يسرد بها الأحداث، وهذه الزاوية (أو الرؤية السردية) يترتب عليها رؤيته في بنائه الروائي من اختيار لطريقة السرد وتنسيق الأحداث، وبناء الشخصية (...) كل ذلك للتوجه بعمله الأدبي نحو المتلقي في صيغة فنية جيدة ومؤثرة» [3]

وقد «أنتج غالبية كاتبي أدب الذات في ترتيب أحداثهم (البناء المتتابع للأحداث) باستثناء محمد شكرى، الذي لجأ في رواية **الشطار** إلى استخدام **تكنيك تيار الوعى** (Stream of Concious) وفيه يكون الانسياب المتواصل للفكر والإحساس في العقل البشرى، وذلك **باستخدام المنولوج الداخلي، والأسلوب الحر غير المباشر**، وفي هذه الطريقة تقدم الأفكار **على هيئة حديث يسرد، بضمير الغائب، وفي الزمن الماضي**»[4]

وهناك ملمحان فنيان لبناء الأحداث في أدب الذات الروائية -وفي الأدب عامة -«وهما **خضوع الأحداث لمبدأ الانتقاء**، والملمح الثاني هو أن **الفن يضفي على الأحداث طابعا جماليا**، فنرى الشيء في عالم الفن أجمل مما كان عليه في عالم الواقع، حتى لو التزم المبدع بالواقعية في صياغة عمله الفني»[5]

---

[1] هذا العنصر تم تقديمه في الملتقى الوطني السرد الذاتي في الأدب الجزائري القديم والحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة يومي 28-29-نوفمبر 2023، وكانت مداخلتنا موسومة بـ: أدب الذات وتحولات المفاهيم والكتابة، هذا رابطها:

www.univ-emir-constantine.edu.dz/download/somairesemexterne/adab/D.Khacha-loubna/loubna-essard-dati-alg.pdf

[2] **السيرة (BIOGRAPHY – BIOGRAPHIE)** كتاب يروي حياة صاحبه سواء أكان (**سيرة ذاتية Autobiographic**) أو حياة غيره (**سيرة غيرية Biographie**) ، وقد تكون وقائع السيرة حقيقية، أو تختلط فيها الحقيقة بالوهم، وتختلف السيرة عن **المذكرات (Mémoires)والاعترافات (Confessions)**، وقد تكون أحيانًا مجرد إطار فنّي لحوادث خيالية وهمية، هي نص سردي يتميز عن الرواية المروية بضمير المتكلم بأنه لا يقدم متخيلا وهميا بل يعرض الأحداث الحقيقية التي وقعت للراوي/ الكاتب، ولا شك في أن الصورة التي تقدمها السيرة الذاتية قد تختلف عن حياة الراوي في الواقع، إما بسبب عجز الذاكرة عن إعادة تكوين الحدث الماضي، وإما بسبب الرغبة في تجميل الحقيقة أو تعتيمها، لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية، ص 110

[3] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب الحديث، الورّاق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015، ص 169

[4] محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، المرجع نفسه، ص61

[5] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب الحديث، المرجع نفسه ص169

وعن الملمح الأول يقول ميخائيل نعيمة، إنه «يستحيل أن أعرض لحياتي لمحة لمحة، حسب تسلسلها في الزمان والمكان (...) وأن انتزع من كل لمحة جميع ما حملته إلى من موحيات ،وتخيلات وجميع ما حملها من حركات عفوية، وغير عفوية، ومن وساوس، ورغبات، ومن أحلام وملذات، وأوجاع كتمت بعضها على الناس وفضحت بعضها»[1] ، وهو اعتراف بأنه **سيكتب من حياته فقط ما يهم الناس**، من مؤثرات في نشأته وتربيته وتكوينه النفسي والوجداني والعلمي، «أما من أين أرزق ماذا أكل وأشرب وألبس، وما الذى كان بيني وبين نساء أحببتهن، ومتى حزنت وبكيت (...) هذه الأمور كلها وكثير من نوعها فما ظننت أن للناس أي نفع في معرفتها، لذلك أهملتها الإهمال كله»[2]، ومن واقع حياته الخاصة ينتقي ما يُستفاد منه وما يمكن ان يكون دراسا، أما الباقي فلا طائل في معرفته، وهو في الوقت نفسه مضرة بالعمل الأدبي الذي يقوم على الانتقاء، لا الرصد والتسجيل.

وترى يمنى العيد، ان ميخائيل نعيمة في هذا الملمح «يشير بوضوح إلى رؤية معيارية، تحدد لصاحبها ما يمكن أن يحيكه من سيرته الذاتية وما عليه، إهماله وفي هذه السيرة، كما يشير إلى نوع من الاستنساب واستحالة الالتزام بتسلسل زمن المرجعي وعجز الكتابة عن استعادة كل أبعاد المحكي»[3]

أما عن الملمح الثاني فالفن يضفي على وقائع الحياة طابعا جماليا، فيروى محمد شكري، في الشطار أن المستشرق الياباني (نوتاهارا) بعدما أخذ في ترجمة (الخبز الحافي) ووصل حتى الصفحة الثلاثين، طلب منه أن يزور الأماكن التي جرت فيها، وبدأ بتطوان فزارا الصهريج، قال: «فتعجبت في كتابك تصف هذا الصهريج، وما حوله بكثير من الجمال (...) فرد عليه هذه هي مهمة الفن، أن نُجمّل الحياة حتى في أقبح صورها»[4]، ثم عاد وقال «أستطيع أن أولّد من أكثر الأيام كآبة وعوزا بعض المتع»[5]، **فأدب الذات** -كأي نوع أدبي -**يخضع لمبدأ الانتقاء، لا النقل الاستنساخي للواقع**، وفي الوقت نفسه نرى الأحداث في صياغتها فنيا أكثر جمالا وروعة من رؤيتها في عالم الواقع...

ولا يختلف الأدب الجزائري عن العربي في كتابة ثنائية الواقع والمتخيل، ففي رواية **(تشرفت برحيلك)** تعكس جانبا من **تاريخ** الأزمة في المجتمع الجزائري فترة عشرة الظلام في التسعينات والتي خلفت أثارا عميقة في نفوس المجتمع الجزائري بمختلف فئاته، ونجد استحضار الروائية للتاريخ في قولها «كانت كلمة قنبلة من المفردات التي أصبحت كثيرة التداول في لغتنا منذ ظهور الإرهاب»[6]، كذلك في قولها: «أخذنا منها جريدة قرأنا التفاصيل: نصب الإرهابيون حاجزا أمنيا وأوقفوا حافلة صغيرة وقتلوا جميع ركابها»[7]، ولا تنفك تستحضر حادثة مؤلمة تذكر واقعها؛ حادثة خطيب سعاد تقول: «لقد ذبحوه من الوريد إلى الوريد عندما عرفوا أنه شرطي، فقد بادر بإطلاق النار ما إن أوقفوا الحافلة، وقتل منهم واحد وجرح اثنين، لكن لم يكن في مسدسه ما يكفي من الرصاصات لقتل عصابة من الإرهابيين المدججين بالأسلحة النارية والباردة، أصابوه بطلقاتهم وأسقطوه أرضا ثم ذبحوه»[8]، لتكمل المأساة باسترسال موجع تقول: «وانكسرت قلوبنا جميعا لا حب ولا فرح، وحده الموت يحلق في كل مكان ليخطف من كل حبيب حبيبه، ومن كل بيت واحدا أو اثنين او ربما أكثر، تطرف الإرهابيين بلغ أقصاه، والجزائر تتوجع وتئن في عالم لم يستوعب بعد معنى الإرهاب »[9]، فقد رصدت الروائية التاريخ لتعكس حالة انكسار الذات وهالة الحزن التي مرت بها ككل المجتمع الجزائري.

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: المرجع نفسه، ص 169 / ميخائيل نعيمة: سبعون؛ حكاية عمر 1889-1959، المرحلة الأولى 1889-1911، مؤسسة نوفل، ط12، 2011، ص 9.

[2] المرجع نفسه ص170 / سبعون المرحلة الأولى ميخائيل نعيمة: المصدر نفسه، ص 11

[3] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب الحديث، المرجع نفسه، ص170/ يمنى العيد: السيرة الذاتية الروائية، المرجع نفسه، ص 12

[4] شعبان عبد الحكيم محمد: المرجع نفسه، ص 171/ محمد شكري الشطار: دار الساقي، ط4، 2000، ص 94

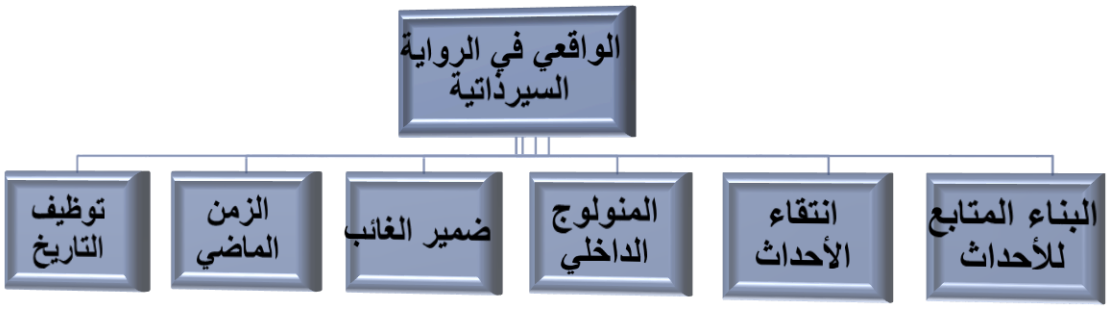
[5] المرجع نفسه، الصفحة نفسها/ المصدر نفسه، ص96

[6] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، دار فضاء للنشر، عمار، الأردن، ط1، 2017، ص 109

[7] المصدر نفسه، ص 146

[8] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، المصدر نفسه، ص 147

[9] فيروز رشام: تشرفت برحيلك، المصدر نفسه، ص 149



2-المتخيل في البناء السير ذاتي:

إذا كان أدب الذات فنا يعتمد على الحقائق لا على التخيل في سرد حياة صاحبها، فكل قارئ سيطرأ على ذهنه سؤالين

- **الأول:** أين دور الخيال في هذا الأدب؟ وكيف تُخلق مساحة التخيل التي تعتمد على صدق صاحبها في عرضه لحياته؟!.
- **أمّا الثاني:** ما العلاقة بين حياة الكاتب، وأحداث الواقع الذي يعيشه صاحبه؟

أدب الذات الروائية فن أدبي يلزم صاحبه الصدق في أحداث حياته، مستخدما تقنيات الرواية في تصوير الأحداث، وتلوينها بوجدانه، والوقوف على شخصية صاحبها نافذا إلى الأعماق بالاستبطان وتحليل المشاعر، وخلق نسيج روائي يتوافر فيه الإحكام والاتساق الفني، ورسم ملامح شخصياته، وتصوير الأحداث وتطورها، ناهيك عن استخدام الحوار كتقنية من فن الدراما كل هذه سمات روائية؛ والرواية تعتمد على التخييل، ذلك إن **تصوير الأحداث في حد ذاته عمل تخيلي يعتمد على التذكر والتداعي والربط بين عناصر الموقف** ليبرز أمام أعيننا، وكأنه شاخص ماثل أمامنا نراه رأى العين، وفي **استبطان الكاتب لمشاعره ولداخله، والمشاعر غيره الباطنية، يلعب الخيال دورا في هذا الاستبطان، لتبرز الشخصيات أمامنا مصورة مجسدة**.

ويمكن نقف على بعض مشاهد من **الوسية** للخليل حسن خليل، **لإبراز دور الخيال في التشكيل الفني للسيرة**، التي تعتمد على صدق وقائع حياة صاحبها، وفيها يحول الأحداث إلى مشاهد شاخصة أمامنا فعندما يعرض لمجيء عالية ابنة عمته، التي كانت تعيش في القاهرة، فبدلا من قوله كانت عالية جميلة، وأعجبنا بها كأطفال، يقول في نسق أدبي فيه دفء اللغة، ورتاقة الألفاظ وجمال التصوير «كانت في التاسعة عطرة كالزهرة دقيقة كالنسمة وجهها مستدير وشعرها حرير، وعيناها زرقاوان، ووجنتاها وردتان (...) هبطت في بيئة ريفية خشنة، وتركت خشونتها على وجوه بنيها، وفي أصواتهم، تجمع أطفال القرية حول تلك الوردة ويستجلون نضرتها، ويستروحون شذاها أخذت الفتاة تطفر بيننا كالعصفور، وكنا نحوط بها كالغربان، ولكن والحق يقال كنا غربانا ،أليفة، تحرسها عيوننا التي تومض بالإعجاب، وقلوبنا التي تفيض بالحب .»[1]

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب الحديث، المرجع نفسه، ص 172/ خليل حسن خليل: الوسية، المصدر نفسه، ص 21.

فالكاتب **التزم الصدق في ذكره زيارة خالته وابنتها الجميلة للقرية**، ولكنه **صور جمال هذه الفتاة ورقتها وألف أترابها لها**، والفارق الاجتماعي، **مستخدما الخيال في التشبيهات المتعددة**، وفي تصوير مشهد يجمع بينها وبين أترابها، يبرز الإعجاب والحب لها، ثم يستبطن ذاته مبرزا شعوره الطفولي (البريء) نحوها قائلا « كان الأطفال ينصرفون، وكنت أمكث معها، وأحس بشيء يدب في أوصالي ويسرى في وجداني (...) ارتحلت مع أمها وتركت في الجوانح شوقا، وفي القلب حركة، وفي الخيال جموحا، إن الومضة الحلوة التي انساحت في القرية مع وجه " عالية "استحالت إلى شعاع من الظلمة "

فالكاتب يرسم بريشة الفنان لوحة لجمال الفتاة، وارتباط أترابها بها، وتعلقه هو شخصيا بها في صورة تصور مشهدا متكاملا فيه الحركة والنبض والثراء، ولم يعد **مفهوم التخيل في عصرنا رسم الصورة الفنية متقوقعا في إطار منظومة البلاغة القديمة (تشبيه - استعارة - كناية - مجاز ... إلخ) ولكن التخيل يقوم برسم المشهد، فنراه شاخصا أمامنا، ومن منا ينسى لطه حسين مشاهده في القرية (وصف الكتاب، وسيدنا العريف، وغناء سيدنا، وصف مشهد مجيء إحدى** الفرق الصوفية، مشهد موت أخته، مشهد موت أخيه ... إلخ)»[1]، أوليس كل ما كتب الروائي من صنع الخيال يجمع بين الأطراف المتنافرة في ربقة واحدة وفي صياغته لهذه المشاهد كان في ذهنه إطار المشهد، ثم عرج على الخيال فملأ فراغات هذه المشاهد، فحتى الاستبطان الداخلي هو تصوير المشاعر داخليه دفنية، يقوم **الخيال الخلاق بعملية تزيين وتهذيب وتشذيب أطرافه حتى يمنحه لمسة فارقة.**

فالخيال هو الذي ينقل الفكرة الجامدة، إلى مشهد حافل بالحركة والنبض والحياة، وهذا ما بني عليه أدب الذات الروائي من خلال تصويره للمواقف في مشاهد شاخصة أمامنا نراها رأى العيان ونضرب مثلا هنا من الوسية، لقد اضطر خليل لفقره أن يسرق في المطعم، ليأكل ما يسرقه في العشاء، ثم في الإفطار اليوم التالي، فبدلا من قوله بصورة تقريريه جافة (لقد كنت أسرق أنا وأحمد ابن عمي وصديقه) من مطعم المدرسة طعاما نتعشى ونفطر به، يصور هذا المشهد بقوله: « **كان يخيّل إليّ أن الفراشين يحملقون فيَّ، ويتابعون حركات يدي ولمحت أحمد على المائدة المقابلة يضع لقمة في فمه ويضع أخريات في جيوبه، وكان ينتظر إلى مشجعا أحيانا، ومنذرا أحيانا أخرى على أنه ملأ بطنه وجيوبه، ولم يعد في حاجة إلى أن يعنى بشأني فانصرف (...) وبقيت أنا التلميذ الوحيد في المطعم مع الفراشين هممت بوضع لقمة في جيبي، فنظر إلى أحمد الفراشين فتوقفت (...) تجمدت أصابعي، فوق قطعة الخبز لم تعد تبدى حراكا، لا أستطيع أن أضعها في جيبي، لابد أن أكلها رغم حاجتي إليها** »[2]، فهو يصور حركة النفس الداخلية مع هذا المشهد الحياتي (الواقعي) ليكون أكثر وقعا في النفس في تعبيره عن الفقر الذي اضطره إلى السرقة البقايا أكل زملائه وحيائه من الفراشين الذين يرمقونه بنظرات قاتلة لسلوكه المشين، وعلى الرغم من واقعية الأحداث إلاّ أن اللغة تجعل المشهد ماثلا يحبس الانفاس في لحظاته المثيرة للخوف.

لا يقوم الخيال في أدب الذات بدور تصوير المواقف في مشاهد نابضة بالحركة والحياة فقط، بل يقوم الخيال أيضا بالتمهيد لعرض الأحداث، مستخدما الوصف الزماني والمكاني المسرح الأحداث، ففي الرواية نفسها يصور استعداده للذهاب إلى المدرسة الثانوية (في الزقازيق) مع ابن عمه وصديقه أحمد، ممهدًا بهذا الوصف بقوله « أيقظتنا الديكة في صبيحة اليوم الذى سنشد فيه الرحال إلى الزقازيق، وكأن الديكة تصيح بالفجر أن يشقشق، وبالصبح أن ينبلج، وبالنور أن يمزق ذلك الستار الكثيف، القائم الذى يفرضه الظلام على الكون، أعدت والدتي سبت العيش " الذرة، والجبن القريش، جاءوا بحمارة أعارها لنا جارنا، لشد ما كانت فرحتي ودهشتي، إذ قبل أن أعلو ظهر الحمارة، لمحت أحمد قادما يمتطى حمارته»[3]

ويُستخدم الخيال أيضا في وصف المكان، وبذلك يضفي على العمل الفني صفة المصداقية، لأن الأحداث لابد أن تقع في حيز زماني ومكاني، وقد رأينا تمهيد الكاتب للأحداث، وذكره للزمان (وانبجاس الضوء ... إلخ) يصف خليل حسن خليل، الغرفة التي أقام فيها - هو وزملاؤه - في كفر صقر وهو تلميذ في الابتدائية " «وكان غريبا أن نستذكر دروسنا في هذه الغرفة فهي ضيقة، طليت قديما بالطين الذي شققه القِدم، وبها نافذة واحدة صغيرة تطل على شارع ضيق قذر يلوثه الإنسان والحيوان كان صاحب المنزل وزوجته يعيشان معنا في نفس الغرفة، كان

---

[1] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب الحديث، المرجع نفسه، ص 173/ خليل حسن خليل: الوسية، المصدر نفسه، ص 22.

[2] المرجع نفسه، ص 174/ المصدر نفسه، ص-ص 41-42.

[3] خليل حسن خليل: الوسية، المصدر نفسه، ص 4

الرجل يشعل حطبا في موقد من الفخار، ثم يبدأ في تدخين الجوزة، فيعبق جو الغرفة بدخان كثيف، ويصبح البقاء فيها مستحيلا، إن عيوننا لا تستطيع أن تتبين سطور الكتب والكراريس...»[1]

وإلى جانب تحويل الأحداث إلى مشاهد حية، والتمهيد لها ووصف الزمان والمكان يتدخل الخيال في أدب الذات الروائية في ملء فراغات الأحداث التي يتذكرها المؤلف، خاصة البعيدة زمنيا كأيام الطفولة والتي أشار-غيرواحد -إلى صعوبة التذكر فحنا مينا يقول: «عسير على المرء أن يذكر أيام طفولته بكل تفصيلاتها، أنا لا أذكر كيف تقضت الشهور الأولى من دراستي»[2]

ويرى عبد الله الطوخي أنّ «تذكر أحداث سنوات الطفولة الأولى مستحيل لسبب بسيط، لأن الذاكرة نفسها في تلك الفترة تكون في دور التكوين»[3]، فتذكر مثل هذه الأحداث بحذافيرها أمر مستحيل، على الرغم من أنّ أدب الذات الذي يصور أيام الطفولة يتصف بجماله، **والخيال كفيل بنسج بقايا خيوط تلك الأحداث** التي جاءت كما قال **حنا مينا** عن بيته الذي ولد وفيه، فلم يبق منه إلا صور (غائمة) وكذلك بقية أحداث حياته في زمن الطفولة، سواء مع أفراد أسرته، أو مع زملائه وخلانه، ويمكن أن نقف هنا عند قول (**جورج مور**) «إن المرء ليطالع ماضي حياته، مثلما يطالع كتابا قد مزقت بعض صفحاته، وأتلف منها الكثير، فإعادة بناء هذه الأحداث بعد استرجاعها، من معين الذاكرة هذا من عمل الخيال وأكثر من ذلك ذكر بعضهم الأيام الطفولة، مثل خوفه من الجن والعفاريت وتخيله لهذه المخلوقات وهذا عمل تخيلي ليس إلا»[4]

ويعترف حنا مينا بصعوبة تذكر أيام الطفولة، لكنه «يروى لأحداث حياته من السنة الثالثة حتى الثامنة في بقايا صور[5] ،ومن الثامنة حتى الخامسة عشرة في رواية المستنقع يتذكر هذا الكوخ الذى نشأ فيه (في حقل التوت) ويحكى عن ترحال أسرته إلى السويدية - قرة أغاش - الأكبر»[6]، كل هذا وهو دون الثامنة، فلا شك أن الخيال هو الذي نسج أحداث حياته في هذه الفترة، «فيتذكر دقائق الأمور كقوله عن مرض أبيه بالملاريا، وفعل مثل غيره من الفلاحين الذين كانوا يتداوون بشرب بولهم يقول حنا " لقد شربنا بولنا»[7]، يقول: «ويذكر هذا الطفل أن الأيام كانت تمر رتيبة ملولة، ويزداد الفقر حدة في فصل الشتاء، ويزداد هطول الأمطار، وكان يفرح لذلك، لأن اللصوص كانوا يقلعون عن غاراتهم ، على البيوت في الحقول المجاورة»[8] ويضيف: «وينسى المختار وجودنا في حقله ودينه في رقابنا فلا يرسل خفيره يستدعى الأم كما حدث سابقا»[9]

وينفعل الطفل بهذا الطقس، ويتقوقع داخل نفسه مصورا ما رآه «مطر، مطر، مطر، جو رمادي والسماء على مدى البصر، فضاء عبوس، كأن لا شمس بعد، ولا قمر مطر، ولا شيء غير المطر»[10] والشيء المذهل أنه يصف أشياء دقيقة في هذه الفترة، مثل تربية أسرته لدودة الحرير، ويبدأ الوصف من استلام البذار المستوردة من أوربا، إلى عملية التفقيص إلى صنع الجلة (روث البقر المجفف) وقودا، لتدفئة بذار الدود، إلى صنع الكراني (مفردها) كرنة وهى على شكل صينية بحواف) كي يوضع فيها دود الحرير بعد تفقيصه، ثم تهيئة بواتير القصب (مفردها باتور، وهى على شكل حصير من القصب بشكل رف للدود)، وإقامة الصمديات، ومشق التوت، وتشييح الشرنقة، أي تعريش الدودة، عندما تشرنق على شيحها، والشيح نبات برئ»[11]

---

[1] خليل حسن خليل: الوسية، المصدر نفسه، ص-ص 12 -13

[2] حنا مينا: المستنقع؛ الكتاب الثاني من بقايا صور، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط7، 2003، ص 40.

[3] عبد الله الطوخي: عينان على الطريق -قصة حياة -التكوين – التمرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1 2002 ص 60.

[4] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب الحديث، المرجع نفسه، ص 174

[5] حنا مينا: بقايا صور، دار الآداب، بيروت، ط 5، 1990 ص 56

[6] المصدر نفسه، ص-ص 56-57 و209-229

[7] المصدر نفسه، ص-ص182-183

[8] المصدر نفسه، ص112

[9] المصدر نفسه، ص 113

[10] المصدر نفسه، ص97

[11] المصدر نفسه ص -ص 142-154

هنا **وحنا مينا** في تذكره واستخدامه **الخيال لملء فراغات الأحداث** التي تطاير كثير من تفاصيلها بفعل الزمن، فحدثنا أنه قد بدأ (حنا مينا) من الثالثة يدرك حياته ووجوده، وحنا مينا هنا «يشبه كتابًا غربيين، بالغوا في ذلك التذكر، تذكر منهم (برد يائف) و (وليم سكوت) و (تولستوى) فقد أحسوا بوجودهم منذ سن مبكرة جدا، فـ (برد يائف) قد أحس منذ الطفولة أنه كائن مستقل عن العالم، حيث قال إذا كنت لا أستطيع أن أذكر الصرخة الأولى، التي أطلقتها حين أتيت إلى هذا العالم، فأنى أعلم - علم اليقين - أن شعوري بهذا اليوم الأول من حياتي الواعية، كما أشعر به في الوقت الحاضر، وقد أدرك سكوت ذاته منذ الطفولة الباكرة، حين اعترف بأنه أدرك طفولته إدراكا مفاجئا، وأنه كان منفصلا عن العالم، ولكن يثير العجب ما يذكره **(تولستوي)** أنه تذكر من طفولته الستة أشهر الأولى، وأنه في هذه الفترة أنه عندما وضعته أمه في طبق من الخشب، ليغتسل فيه، شم رائحة الصابون»[1].

من صور التخيل في أدب الذات <u>الأحلام والرؤى</u>، و «من الكتاب من استخدم الحلم، كقيمة فنية عبد **الحميد إبراهيم في شواهد ومشاهد**، وقد يكون الحلم أو الرؤية مجرد خبر ليعكس لنا ملمحا من ملامح شخصية صاحبها، **وكانت بنت الشاطئ أول من استخدم الحلم في السيرة الذاتية**، فأوردت حلمين يعكسان لنا مدى صفائها الروحي، ومساندة الله لها، **الحلم الأول** يحمل بشارة لها بحفظ القرآن، وكانت في طريقها للحفظ، وذات يوم بعد رجوعها من كتاب الشيخ مرسى نامت فرأت نفسها في المنام، كما تقول وإذا بملاك مجنح يهبط من السماء قرب النافذة المجاورة لمكاني، ويعطيني لفافة خضراء، ثم يحلق عاليا في السماء، ولما فتحت اللفافة وجدت فيها مصحفا شريفا» [2].

وقد شعرت بارتياح لهذه الرؤية، وتحققت بعد ذلك، فحفظت القرآن وهي دون العاشرة، وقد كانت تؤمن بهذه الأحلام الروحانية، فقد نشأت في بيئة دينية طيبة، أبوها شيخ متصوف، وجدها لأمها الشيخ إبرهيم الدمهوجي كان شيخ الأزهر آنذاك، لذا لا غرابة أن **يأتي الحلم الثاني امتدادا للحلم الأول** (في العناية الإلهية بها وكان ذلك ليلة امتحان مادة التاريخ في مرحلة الكفاءة (الثانوية عام 1932) ولم يكف الوقت لاستيعاب ما في الكتب، فإذا بها ترى في المنام، كما تقول إنني في قاعة الامتحان أقرأ من ورقة التاريخ أول سؤال فيها عن (مارتن لوثر)، وحركة الإصلاح الديني، ولما استيقظت قرأت هذا الفصل، وكان السؤال الأول في الامتحان عن (مارتن لوثر)، وعلقت على هذا الحلم بقولها "لم أعجب لصدق الرؤيا وازددت يقينا بأن الله معي على الطريق»[3]

وشبيه بهذا الحلم ما حلم به د. شوقي ضيف ليلة امتحان مادة اللغة الفارسية حيث حلم أنه في محل كبير لبيع سجاجيد إيرانية، وأنه اشترى ثلاثة سجاجيد، وعجب إذ رأى أحدها مقطوعة في أحد جوانبها واشتراها بهذا العيب(...) واليوم التالي يأتي الامتحان مكونا من ثلاثة أسئلة يجيب إجابة وافية عن اثنين وإجابة ناقصة عن السؤال الثالث، ويحصل على ست عشرة درجة من عشرين في هذه المادة»[4]، وهذا حلم يكشف عن مدى الشفافية الروحية لصاحبه، كما لاحظنا ذلك عند بنت الشاطئ.

ويروى لنا خالد محمد خالد عن رؤيته لمسجد الرسول ﷺ ففي يوم من الأيام قصد زيارة ضريح الحسين (عليه السلام) وفجأة كما يقول «لم أر أمامي مسجد الإمام الحسين (...) وإنما وجدت مكانه مسجدا أقل حجما، وأصغر مساحة مبنيا من الطوب، مسقوفا بجذوع النخل وسيقانه وألقى في روعي لحظته أن هذا الذي أراه مسجد الرسول، كان المسجد خاليا تماما، إلا من واحد يلبس عمامة (...) وكان متجها نحو القبلة (...) وألقى في روعي أنه سيدنا أبو هريرة رضى الله عنه لم يصدق نفسه - فخرج هائما على وجهه (...) يسأل الناس حتى يصدق أنه في وعيه، يسألهم الوقت، يتأمل في التحف المعروضة في الدكاكين المحيطة بالمسجد يسأل عن أثمانها، ليتأكد من صحة عقله (...) إلخ »[5]، وهذا الحدث يتفق ومكاشفات الصوفية، فقد كان خالد محمد خالد، يتحدث عن رحلته الصوفية والصفاء الروحي ويعكس لنا هذا الموقف مرحلة دينية هامة في حياته عندما انتهج الطريق الصوفي.

---

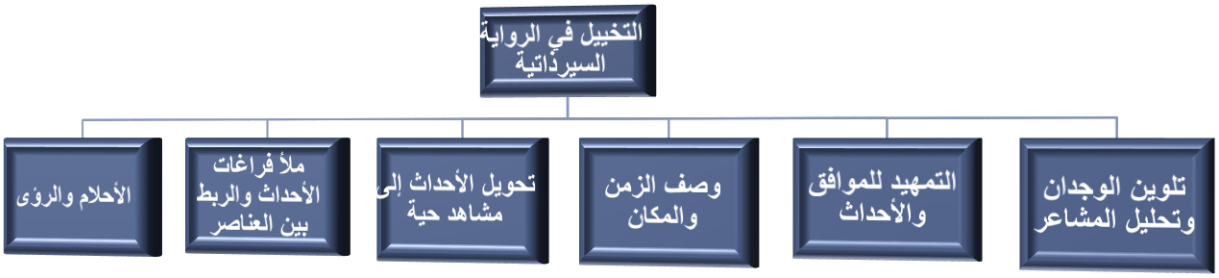
[1] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الادب الحديث، المرجع نفسه، ص178 / يحي عبد الدايم: الترجمة الذاتية في الأدب العربي الحديث، المرجع نفسه، ص 136.

[2] عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ): على الجسر بين الحياة والموت، سيرة ذاتية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986، ص 30

[3] شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الادب الحديث، المرجع نفسه، ص 74

[4] شوقي ضيف: معي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1985، ص116

[5] خالد محمد خالد: قصتي مع الحياة، دار أخبار اليوم، مصر، ط1، 1993، ص 25


التخييل في الرواية السيرذاتية
تلوين الوجدان وتحليل المشاعر
التمهيد للموافق والأحداث
وصف الزمن والمكان
تحويل الأحداث إلى مشاهد حية
ملأ فراغات الأحداث والربط بين العناصر
الأحلام والرؤى

الدرس الثاني عشر

شعرية القصة القصيرة (Short story poetry)

تمهيد:

من الابداعات الأدبية التي ظهرت في العصر الحديث القصة القصيرة، ويرجئ بعض النقاد أن لها ارهاصات من فنون نثرية سابقة كالمقامات، في حين ينسب نقاد آخرون نشأتها إلى الغرب، وما الكتابات العربية إلاّ تأثر بما قدمت الأقلام الغرب، فما هي القصة القصيرة؟ وفيما تتمثل شعريتها؟

1-القصة القصيرة:

القصة القصيرة نوع أدبي ينتمي إلى الجنس السردي، ارتبط ظهورها بالصحافة، شهد العالم الغربي ميلادها على أيدي كتاب أمثال؛ الكاتب الفرنسي (غي دو موباسان Guy de Maupassant 1850-1993)، الذي اعتبر أن أفضل تعبير عن اللحظات العابرة يكمن في القصة القصيرة، وفي أمريكا (وإدغار ألان بو- Edgar Allan Poe 1809-1849)، أما (أنطوان تشيخوف 1860-1904) فقد برع في هذا النوع الأدبي في روسيا؛ وهؤلاء الثلاثة هم مؤسسو القصة القصيرة الحديثة باتفاق أغلب الباحثين والنقاد.

وإذا فتحنا شرفات الحديث على أدبنا العربي* سنجد أنّها أطلت لأول مرة في القرن التاسع عشر، حوالي سنه 1870 م، مع تطور المطبعة، وظهرت في الصحف اليومية والمجلات الأسبوعية، وقد أشار الكتّاب العرب إلى هذا النوع من الكتابة الإبداعية باسم رواية (Riwaya) أو قصة (Qissah) أو حكاية (Hikayah) للدلالة على النوع الأكثر تحديدًا لما هو معروف اليوم باسم القصة القصيرة (The Short Stories)، ولمعت أسماء عربية في سماء هذا الإبداع، فكتب في مصر كلٌ من ؛ محمد لطفي المنفلوطي (1876-1924) محمد حسين هيكل (1888-1956) محمود تيمور (1894-1973) توفيق الحكيم (1898-1987) يوسف إدريس(1927-1991) وغيرهم، ولم تتوان الأقلام اللبنانية في كتابة هذا النوع الأدبي، نذكر منهم سليم البستاني (1848-1884) جبران خليل جبران (1883-1931) وغيرهم، وتوالت الأقلام تكتب قصصا قصيرة منذ تلك الحقبة حتى الآن، وفي فلسطين غسان كنفاني (1936-1972) وفي سوريا زكريا ثامر (1931-)وفي الجزائر أحمد رضا حوحو (1910-1956) وزهور ونيسي (1936-) ومحمد مفلاح (1953) والسعيد بوطاجين (1958-) وغيرهم، فما هي القصة القصيرة التي هفت الأقلام لكتابتها؟ وما هي العناصر التي تصنع تميزها وشعريتها؟

1.1-مفهومها:

تضاربت الآراء في محاولة تحديد مفهوم القصة، فمنهم من يرى أنها "**سرد مكتوب أو شفوي، يدور حول أحداث محدودة أو هي ممارسة فنية محدودة في الزمان والفضاء والكتابة**" ومنهم من يرى "**فن قولي أو كتابي يقوم على الحدث، ويتخلله وصف يطول أو يقصر، وقد يشوبه حوار أو لا يشوبه، ويبرز فيه شخصية أو أكثر، محورية أو ثانوية، تنهض بالحدث أو ينهض بها الحدث**" ويطلق جيرار جنيت مصطلح القصة على مجموع الحوادث المروية، والحكاية على الخطاب الشفهي أو المكتوب الذي يرويها»[1]

---

* في أدبنا العربي القديم ما يسمى **الأسمار والخرافات والحكايات والأخبار والأحاديث** (أحاديث ابن دريد)، **والمقامات** (مقامات الهمداني والحريري ومن تبع خطاهما) وقصص البخلاء، وغيرها من النماذج السردية العربية القصيرة التي سميت أحيانا بالأقصوصة، تعد قصصا لكن غير مكتملة الهيئة التي تناسب هيئة القصة الحديثة، ويمكن تصنيف مراحل ظهور القصة القصيرة الحديثة في أدبنا العربي، إلى ثلاث مراحل مختلفة. المرحلة الأولى هي (المرحلة الجنينية) مؤرخة من بداية القرن 19 إلى 1914م، ظهرت أعمال كتاب هذه المرحلة مثل سليم البستاني، لبيب هاشم، جبران خليل جبران، مصطفى لطفي المنفلوطي، تكيفت الكتابة مع تقنيات القصة الغربية. المرحلة الثانية، والمعروفة باسم (المرحلة التجريبية)، من 1914 إلى 1925، يمكن أن تسمى المرحلة التقليدية، التي نجد فيها محاولات واضحة للأصوات الأصيلة. شعرَ كُتّاب هذا النوع الجديد، مثل محمد تيمور وطاهر لاشين وغيرهم، بضرورة دراسة تقنياتها في أدب الغرب والتعامل معها بطريقة غير تقليدية، المرحلة الثالثة (المرحلة التكوينية) تمتد من 1925 إلى الوقت الحاضر، افتتحها محمود تيمور، حيث ظهر أسلوب سردي جديد يؤكد على التطور والتحليل النفسي للشخصيات في القصص مع نهج أكثر واقعية، حققت القصة القصيرة مستوى متميز في تحديد خصائص فنية جديدة، بما في ذلك الإصرار على أن تكون قصيرة في الطول، كما تشمل إطارا زمنيا قصيرا، مع وجود تفاصيل نقدية وعميقة، ووجود الحد الأدنى من الشخصيات، ونقل نهاية غامضة مما يترك القارئ لخياله وتفسيره.

[1] جيرار جنيت: عودة إلى خطاب الحكاية، ت محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 1996، ص39

ويعطي الناقد طاهر أحمد مكي، مفهوما للقصة بعد محاورة عدد معتبر من القصص الحديثة ومحاولة استنباط مكنونها يقول: «بأنها **حكاية أدبية** تدرك لتقص، **قصيرة نسبيا**، ذات خطة بسيطة **وحدث محدد** حول جانب من الحياة، لا في واقعها العادي والمنطقي، وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية، لا **تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا**، وإنما **توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير**»[1].

و«يعتمد الباحثون الذين يتصدون لتحديد مفهوم محدد للقصة القصيرة عادة على عبارة كتبها القصاص الأمريكي (إدجار آلان بو) في معرض تحليله لأعمال (هوثرن) القصصية، وذكر فيها أن القصة القصيرة قطعة قصيرة* من **السرد النثري** تستغرق قراءتها ما بين نصف ساعة إلى الساعة أو الساعتين على أكثر تقدير، وتسعى في مجمل عناصرها وتفاصيلها إلى إحداث أثر موحد في نفس القارئ، وذلك عن طريق **الاقتصاد في انتقاء المادة والأحداث وانتظامها** في تشكيل فني دقيق صارم»[2].

ونلاحظ أن هذا التعريف الذي ينسب (لإدجار آلان بو) يجعل القصة القصيرة محدودة بأربعة حدود هي: **القصر، والتركيز، وإحكام البناء، ووحدة الانطباع**، على خلاف المفاهيم الأخرى التي ركزت على عناصر القصة، كمحدودية الحدث والفضاء (الزمن والمكان) أو ابراز شخصية منفردة تقدم شريحة من تجارب الحياة في وجود الحوار أو غيابه، وإن كانت أغلب المفاهيم قد اجتمعت على أن القصة، حكاية قصيرة تضم في مكان ما شخوصًا تقدم في زمن واحد حدثا بطريقة مكثفة أو مقتصدة، ما يجعلنا نحدد عناصر معمار القصة في: المكان الزمن الشخصيات الأحداث الحبكة الحوار، ينضاف إليها الرؤية، والموضوع، واللغة، البناء والأسلوب الفني.

ومن بين هذه العناصر الأساسية ما ندركه وصفا وسردا ومنها غير المرئي، ولكن يجب أن تكون حاضرة فلا غنى عنها (كالأحداث، الحبكة، الشخصيات، الرؤية، والموضوع، اللغة، البناء والأسلوب الفني)، ومنها عناصر يمكن أن يستغنى عن أحدها (كالمكان والزمن والحوار) من دون أن نهمل البداية والنهاية (الاستهلال والخواتيم)، وإن كان لكل عنصر من عناصر القصة خاصية وميزة من خلال توظيف القاص لها تزيد من شعريتها، فما هي بلاغة الاستهلال والخواتيم؟ وفيما تكمن شعرية توظيفهما؟

1.1-بلاغة الاستهلالات والنهايات:

أ-الاستهلال:

الاستهلال في القصّة جزء لا يتجزأ من معمارٍ فنيٍ متكامل، والعلاقة بين أجزاء القصّة علاقة عضوية متناغمة في صياغة الأثر الكلي، «فالبداية، أو الموقف عند بعض النقاد، ينشأ منها موقف معين، وتنمو لتبلغ الوسط، أو المرحلة التالية، وتتجمع كلها لتنتهي إلى النقطة الفاصلة، وهو سبب وجود الحدث في الأصل»[3]، فالبداية أو الاستهلال خلق جمالي، يدرك ويثمن فيه القاصُ المبدع ذكاءَ المتلقي، ويشاركه أفق عمله الأدبي، بل وينمي لديه أداوته وإحساسه بالجمال.

*أنواع الاستهلالات[4]:

تختلف البدايات أو الاستهلالات في القصة القصيرة بحسب فكرة القاص التي سيكتبها من أجل تقديم رؤية واعية من خلال عرض الحكاية في المتن السردي وفق أسلوب قصصي متميز وملهم، حتى يرسم للقارئ مقدمة الحكاية وخيوط بدايتها، وليس هذا فحسب فهو يقدم ممارسة لنوع من أنواع اللعب السردي الحكائي داخل حدود عتبة الاستهلال من أجل استغلال طاقات العتبة البنائية لصالح جوهر الحكاية، والجدول الموالي إجمال لأهم الاستهلالات القصصية:

---

[1] طاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسات ومختارات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، 1999، ص 98

* القِصر في مجال تحديد القصة القصيرة فإنما يراد موازنتها بالرواية، وقد جعل (فورستر) الحد الفاصل بينهما (50000) خمسين ألف كلمة وما زاد عليها فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصيرة، وهذا (إدجار آلان بو) يحددها بزمان القراءة فما زاد عن نصف الساعة أو لساعة فهو رواية، وما نقص فهو قصة قصيرة، أما (هنرى جيمس) فيرى أن حجم قصة القصيرة يتراوح بين ستة آلاف وثمانية آلاف كلمة، لكن تحديد القوالب الأدبية بهذه الطريقة غير مفيد كما يقول إيان ريد – ولا يحس حسابيا، لأن بعض الكتاب قد كتبوا قصصا قصيرة وروايات في حجم واحد، فقد كتب (سارجيسون) قصة قصيرة في (32000) كلمة وكتب رواية في الحجم نفسه (عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، ص 148)

[2] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1427هـ-2006م، ص148

[3] طاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسات ومختارات، المرجع نفسه، ص 99

[4] **عبد الكريم الساعدي**: الاستهلال القصصي؛ مفهومه، براعته، وظائفه، أنواعه، https://derassat.wordpress.com/2016/06/24

الاستهلال	مفهومه
الاستهلال الحكائي	**استهلال سياقي يعمل على إثارة انتباه القارئ نحو جوهر الحكاية ومركز تبئيرها السردي، فضلاً عن إشاعة مناخ الحكي منذ بداية مشروع القص، وهو ما يعطي القصة بعدا حركيا يغري القارئ بالمتابعة والتوغل في أعماق السرد، وعادة ما يرتبط بالراوي كلّي العلم، أو الراوي الذاتي الجمعي، قد يركز من خلاله على الشخصية وعلاقتها بالمكان والأشياء المحيطة به لينتهي بالحدث السردي. ويعد الاستهلال الحكائي من أكثر الاستهلالات ورودا في القصص القصيرة وذلك بحكم تسيّد عنصر الحكاية وهيمنته على باقي عناصر التشكيل القصصي.**
الاستهلال المشهدي	**وهذا النوع يحتاج من الكاتب ثقافة سينمائية تمكن كاميرته السردية من التصوير والالتقاط ورصد المواقف والشخصيات والزمن والمكان الذي يسهم في تشكيل عتبة الاستهلال المشهدي، من أجل تحويل الصورة القصصية من صورة ذهنية متخيلة عند المتلقي إلى صورة مرئية، لما للثقافة السينمائية من حساسية عالية في تقديم المقولة السردية وتعزيز حضورها في العمل، ويتم ذلك– في الغالب– من خلال تحديد الزمن والمكان السرديين ممتدّا لبناء المشهد الاستهلالي والتوغل في عمق الشخصية.**
الاستهلال الوصفي	**نوع مغري للقصاصين لأنه يسهّل الدخول كثيرا إلى عالم القصة ومتنها النصي، لأنه لا يحتاج إلى جهد كبير لبناء هذا الاستهلال، على الرغم من أهميته في إضفاء قدر عال من تصوير الشخصية والمكان والفضاء القصصي العام، وتتجلى أهميته من خلال أهمية الوصف الذي يعد أحد آليات السرد القصصي المهمة.**
الاستهلال الحواري	**وهو قليل في القص، لأنّ الحوار عادة ما يصاحب تفاصيل الحدث السردي، وإذا ما جاء الاستهلال على شكل الحوار، فيجب أن يكون مركّزاً وإشارياً على النحو الذي يناسب بنائية العتبة، ويؤتى بهذا الاستهلال من أجل تحريك الحدث القصصي تحريكاً درامياً**
الاستهلال التوليدي	ويكون مترابطا مع ما بعده، ويبدأ من كلمة وينسج منها ويصح فيه كلامنا حول استتباع الاستهلال.
الاستهلال المخادع	وهو ما يوهم بشيء، ثم يكون ما بعده بعكس ما أوهم.
الاستهلال المؤسس	وهو أن يُترك في الاستهلال كلاما يدلّ على ما بعده، ويصح فيه كلامنا حول الإرصاد في الاستهلال.
الاستهلال المحفز	وهو ما يحذف فيه كلام لا بد من ذكره كسبب حادثة ما
استهلال الشخصية عبر اسمها	وهو استهلال يبدأ باسم الشخصية وكأن الكاتب يريد أن يحدد وجهة معينة وأحداثا تدور حول هذه الشخصية المحورية. وعادة ما يذكر اسم الشخصية لكن الأحداث لا يكون التركيز فيها على تلك الشخصية المحورية.
استهلال الشخصية عبر وصفها	ويأخذ هذا الاستهلال بعدا وشكلاً تزينيا، فالوصف يمهد للأحداث وفي أحيان كثيرة يكشف عن أبعاد الشخصية ونفسيتها
الاستهلال الموهم بالواقعية	يكون هذا الاستهلال تشخيصي ويأخذ أحيانا شكلا تزينيا

استهلال المنولوج الداخلي	تحتاج الشخصية إلى هذا الاستهلال ليكشف الكاتب عن دواخلها وما تحمل نفسيتها سواء كان خيرا أو شرا.

ومن مشكلات الاستهلال ومنفراته:

-الحكايات المغلقة من المجاز الذي ينأى كثيرا عن الحقيقة.

-الإيماء المشكل يتطير به من الكلام في بدء القصّة .

-خروج الاستهلال عن دلالاته التي صيغ لأجلها ، وانحرافه عن مدلوله.

-التفاوت بين المقصد الواعي للقاص ،والإنجاز الفعلي للاستهلال.

-الخروج عن الجنس الأدبي بتحليق الاستهلال في أجناس أدبية أخرى.

✓ **يعتبر الاستهلال القصصي إشعاع يمتدّ من عتبة العنوان حتى طبقات النص السردي فهو يعمل على إثارة القارئ، ودفعه نحو متابعة مجريات القص وأحداثه والتفاعل معها؛ إضافة إلى تقديم منتخب للعالم السردي من خلال مقصديته ضمن مساحة نموذجيه لطرح المقولة السردية التي تحاول القصة الإعلان عنها، وهو بذلك يعد تمهيداً لعالم القص من أجل البناء الكلي المراد تشييده.**

ب-الخواتيم:

تمثل الخاتمة «نهاية الحدث، لحظة التنوير، ولكن وجود حكاية تنطوي على هذه الأقسام من بداية ووسط ونهاية لا يعنى دائما، بالضرورة، إنها تصور حدثاً، فقد تجيء أخبارا متعددة تتجاور، وليس حدثاً ينمو طبيعيا، وتترابط أجزاؤه يسعى كل جزء يرتبط بسابقه، ويؤدى إلى ما يليه، حتى يبلغ غايته»[1]

-أنواع الخواتيم أو النهايات:

تعددت أنواع الخواتيم في الأجناس الأدبية السردية -من الرواية للقصة-ولعل التقارب بينها متفاوت، وفي القصة خاصة تجمل الخاتمة الرؤية **الواعية التي قدمها عرض الحكاية في المتن السردي وفق أسلوب مختصر، وقد تحيل الخاتمة إلى خيوط بداية القصة، وقد تختلف عنها تماما، وهي مع ذلك تقدم ممارسة لأحد أنواع اللعب السردي الحكائي داخل حدود عتبة النهاية من أجل شد القارئ للبحث عن شعرية الاختتام، والجدول الموالي إجمال لأهم النهايات القصصية** أو الخواتيم:

أنواع النهايات	مفهومها
النهاية الكلاسيكية Classic Ending	هي النهاية روتينية لا حركية فيها يسلم الكاتب تفاصيل الأحداث لحالة فاترة تنبئ على نهاية القصة.
النهاية الشاعرية The Ending is Poetic (Romantic)	هي نهاية تكتب مشاعر فياضة يقصد الكاتب أن تكون أميل للكتابة الشعرية، تجمل مشاعر لم تبرزها الأحداث ويحتاج الكاتب أن يبينها في آخر القصة الغاية منها تهدئة النفس واحتواءها لإغلاق المشهد القصصي.
النهاية التراجيدية Tragic Ending	هي كل نهاية تتراوح بين الموت والقتل هي نهاية مفجعة –حسب أرسطو-(نهاية تراجيدية) وهي نهاية مأساوية تغلب عليها سوداوية ينهيها الكاتب بالموت او الانتحار أو الفراق...الغاية منها إثارة الانفعال والأسى وتأجيج العواطف الإنسانية.

[1] طاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسات ومختارات، المرجع نفسه، ص 99

النهاية السعيدة **Happy Ending**	هي النهاية التي ترصد حالة شعورية من السعادة والغبطة بعد مسار متعثر للشخوص والأحداث على المستوى الوجداني أو الاجتماعي أو النفسي، الغاية منها جعل القارئ يشعر بأن هناك أملا في مستقبل أفضل، وبان الشخصية الرئيسية قد كسبت شيئا ذا قيمة من تجاربها.
النهاية الحزينة **The sad ending**	هي النهاية التي تشعر أن القاص يرغب في أنهاء الاحداث والشخوص، سواء بالموت أو الفراق والرحيل
النهاية المفتوحة **Opened Ending**	وهي النهاية التي تترك أبوابا كثيرة مفتوحة في النص لتجعل القارئ يقوم بإغلاق النص والتفكير بخاتمة مناسبة له، ويفكر بالاحتمالات العديدة التي يمكن أن يختتم بها النص[1].
النهاية المغلقة **Closed Ending**	وهي النهاية التي تزود القارئ بكل الأجوبة لكل التساؤلات، وتسدّ كل الفجوات التي وُجدت في النصّ، وتحل كل المشاكل، ويتم فيها الإشباع الدلالي بالنسبة للقارئ بعد أن استشرف ما ستؤول إليه الأحداث وما سبق النهاية من لحظة تنوير يبرز فيها الكاتب معنى الموقف أو المشهد الذي يصوره.[2]
النهاية الزمنية **The End Temporality**	هي النهاية التي يركز فيها الكاتب على الصيغة زمنية وما تحيله من دلالات.
النهاية المكانية **Spatial Ending**	هي النهاية التي يعطيها الكاتب بعدا مكانيا بذكر بلد أو مدينة أو أي بعد آخر يحيل للمكان، لما فيه من خصوصية أو ما دارت فيه من احداث
النهاية الوصفية **The descriptive ending**	هي النهاية التي ينهي بها الكاتب قصته نهاية وصفية لشيء معين او شخص أو مكان بعد ان أوقف حركية السرد ووصل إلى نهاية الاحداث لينهي القصة نهاية وصفية ثابتة.
النهاية الحوارية	هي النهاية التي يختم فيها الكاتب قصته بمقطع حواري سواء أكان مغلق ينهي تفاصيل الاحداث او مقطع حواري مفتوح يترك للقارئ ان يكمله ويتوقع ما تبعه من حوارات
النهاية التناصية **Intertextual Ending**	هي النهائية التي يوظف فيها الكاتب شيئا من القرآن أو الأحاديث بطريقة فنية تناسب غلق الأحداث وكأنها جزء من النص القصصي
النهاية الصادمة **Shocking Ending**	هي النهاية غير المنتظرة نهائيا، ويخرق الكاتب افق توقع القارئ ويجعله في صدمة.
النهاية الساخرة **The Ironic Ending**	هي النهاية التي تحمل سخرية سواء كانت واضحة او ضمنية تفهم من سياق قبلها أو تحيل إليه.
النهاية المفارقة **Paradox Ending**	هي النهاية التي يوظف فيها الكاتب مفارقات لغوية في البناء التركيبي النهائي ليختم القصة.
النهاية المضمنة **The included ending**	هي النهاية التي ضمنها الكاتب بيتا من أو أكثر وزاوج بذبك بين اجناس أدبية مختلفة.
النهاية الصامتة **The silent ending**	هي النهاية التي تحتاج إلى تأمل أو تحمل بعدا نفسيا يستدعي الصمت والهدوء أكثر من الصخب والكلام.

[1] سماح نعيم صفوري خوري: النهاية والخاتمة في القصة القصيرة (النمل والقات)، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 17، العدد، 2، 2021، ص 102

[2] سماح نعيم صفوري خوري: النهاية والخاتمة في القصة القصيرة (النمل والقات) نموذجا، المرجع نفسه، ص101

- ✓ **تزداد بلاغة الاستهلال والخواتيم في الابداع القصصي من خلال دلالتهما على المقصود بالإشارة لا بالتصريح، وبالإيماء لا بالتوضيح، وأن يكون بينهما وبين المتن النصي ترابطا تركيبيا، أي لا يكونان منقطعين عن النص، بالإضافة إلى اتصافهما بالمعنى الصحيح، والألفاظ العذبة، وحسن السبك الذي يبين** لنا شدة ارتباط الاستهلال بالخاتمة في القصّة.

2.1-الحبكة

اصطلح النقاد على الحبكة أيضا مسمّى (العقدة)، وهي **سلسلة الحوادث التي تجري في القصة متصلة ومرتبطة برابط السببية** فيما بينها ولا تنفصل عن الشخصيات أبدا، فإن القاص يعرض علينا شخصياته دائما وهي متفاعلة مع الحوادث، متأثرة بها، ولا يفصلها عنها بوجه من الوجوه، «تقوم الحبكة على **وحدة حدثية تندمج فيها كل عناصر السرد** تكون بمثابة البناء الذي ترصف أجزاؤه بطريقة، لو زُحزح جزء واحد منه أو استبعد، يتزعزع كله أو ينهار، ولقد قسم أرسطو هذا "الكل" إلى **بداية لا يسبقها شيء** وتكون إيذانا بشيء يأتي بعدها، **ووسط تسبقه بداية وتتبعه نهاية**، ثم **خاتمة تنغلق بها القصّة ولا يتبعها شيء**، "ولا" تبدأ القصص محكمة البناء أو تنتهي كما اتفق، غير أن هذا الترتيب لعناصر الحبكة قد لا يتوفّر في كل القصص فقد تؤجل البداية وتنطلق بحدث من وسط القصة»[1]

أنواع الحبكة [2]:

أنواع الحبكة	مفهومها
الحبكة السردية (التقليدية)	ترتبط بالحدث وتقوم على تطويره، يكون نمو الأحداث واضحا.
الحبكة اللغوية (الشعرية)	تقوم على تطوير الانفعال، يفقد نمو الاحداث، يفتقر إلى السرد، يتحول إلى مقطع ذاتي أو قصيدة غنائية ذات لغة شعرية استعارية.
الحبكة التشكشلية	تقوم على خلق أشكال جمالية باستخدام الخط أو الصورة أو الحركة في المكان الخيالي، يصبح فيه الخط أو الشكل مسارا للحبكة او الحبكة ذاتها.
الحبكة المتوازنة	يعرف هذا النوع من الحبكة على أنَّه عبارة عن حبكة اعتيادية، يبدأ فيها الأديب أو الكاتب للقصة القصيرة ببدء الأحداث إلى أن تبلغ ذروتها، ومن ثم تتأزم وتتعقد، وأخيراً تشرع في التفكك بشكل تدريجي إلى أن يتم الوصول إلى نهاية القصة.
الحبكة النازلة	يعتمد كاتب القصة القصيرة عند استخدام هذا النوع على الإطاحة بالبطل في سلسلة من الإخفاقات حتى نهاية القصة.
الحبكة الصاعدة	:وهي الحبكة التي يصل فيها الشخصية البارزة "البطل" في القصة القصيرة إلى نهاية القصة عبر مجموعة من النجاحات المتتالية، والتي لا تعقبها إخفاقات حتى نهاية القصة.
الحبكة الناجحة في النهاية	يلجأ الأديب أو الكاتب للقصة القصيرة عند استخدامه لهذا النوع من الحبكة إلى إبراز البطل وهو يواجه العديد من الإخفاقات والمصاعب والتحديات، ولكنه في النهاية ينتصر عليها ويغلبها.
الحبكة المقلوبة	وهو ذلك النوع من الحبكة التي يحقق فيها البطل الكثير من الإنجازات والانتصارات المزيفة حتى إذا بلغت القصة ذروتها سقط فجأةً إلى الحضيض.

[1] أحلام الطويل: القصة الشعرية في الأدب العربي الحديث، المركز الديمقراطي العربي، برلين، ألمانيا، ط1، 2024، ص

[2] محمد السيد عطا: دراسة اسلوبية لتحولات الحبكة في القصة القصيرة عند فاطمة فوزي مجموعتي (أوراق ممزقة، مسافة للحب) نموذجا، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بدمنهور، العدد 7 الإصدار الثاني، المجلد 5، 2022، ص 791

3.1-المفارقة القصصية:

تعد المفارقة من التقنيات السردية التي تنظم بناء الحدث بحيث يتطور في مسار يخالف النهاية المقصودة التي نكتشفها في الختام، إنها تقنية تحاول تنظيم هذا التناقض الذي يهيمن على حياتنا، فتغدو الحقيقة دائما مخالفة لما نتوقعه أو لما ينبغي أن يكون، وكأنها لعبة محبطة تبني لدينا فهما معينا ثم تخيبه في النهاية بعكس المتوقع»[1]

أنواع المفارقة[2]:

المفارقة	مفهومها
المفارقة اللغوية	تعد من أوضح أشكال المفارقة وأبسطها في الإبداع العربي الحديث، وتعد هذه المفارقة نمطا علاميا أو طريقة من طرائق التعبير يكون المعنى المقصود فيها مخالفا للمعنى الظاهر، وينشأ هذا النمط من كون الدال يؤدي مدلولين، ومن متناقضين، أنماطها الفرعية مفارقة السخرية، وقد اشتغل بوطاجين على المفارقة ابتداء من اللفظة وانتهاء
المفارقة الدرامية	تسمى أحيانا مفارقة سوفوكليس نسبة إلى المسرحي اليوناني، لذلك ارتبطت في الأساس بالمسرح مع وجودها في أعمال أخرى وتكون هذه المفارقة عندما نرى شخصية تتصرف بطريقة تتصف بالجهل بحقيقة ما يدور حولها "
مفارقة السخرية	يتشكل هذا النوع من خلال موقف يناقض ما ينتظر فعله في النهاية، فالفعل يكون مغايرا للفكرة التي يجدر بالشخصية القيام بها، وتتعدد طرائق استخدامها في القصة القصيرة جدا" وليس مهما أن تحضر السخرية في النص فقط بل المهم أن تترك بصماتها الخاصة بها، وألا يكون الإضحاك رئيسيا، وإن حملت ظاهرة الإضحاك فإنها تخفي أبعادا مأساوية تنجح في تصوير الفرق بين نموذجين متضادين للحالات التي نعيشها على أرض الواقع.
مفارقة التنافر (الأضداد)	يجمع هذا النمط من المفارقة بين المتنافرين في الدلالة اللغوية وتسمى أيضا مفارقة التجاور يعمد فيها القاص إلى مجاورة الأضداد بطريقة تستنفر القارئ.

هذه الخصائص جزء من كل يحتاج الناقد والباحث والدارس على حد سواء لمعرفتها حتى يستطيع مقاربة هذا النوع الأدبي والإلمام بتفاصيل شعرية الابداع بين سطوره، ذلك ان القصة المعاصرة صارت تتقاطع إلى حد كبير مع الرواية باختلاف الطول والامتداد، تقول سوزان فرجسون: «إن الخصائص الشكلية الأساسية في الرواية الحديثة هي الخصائص نفسها التي نجدها في القصة القصيرة الحديثة:

- تحديد زاوية الرؤية واتجاهها.
-التركيز على عرض الشعور والتجربة الباطنية.
-التخلي عن عدد من العناصر التي كانت موجودة في العقدة التقليدية أو تحويلها.
-زيادة الاتكاء على المجاز والكناية في عرض الأحداث والموجودات.
- التخلي عن الزمن الوقائعي (الكرونولوجي)
-الاقتصاد الشكلي والأسلوبي.

---

[1] منير موراس: آليات اشتغال المفارقة في القصة القصيرة جدا، قراءة في مجموعة (جلالة عبد الجيب) للسعيد بوطاجين، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المجلد 7، العدد 2، 2021، ص 263

[2] المرجع نفسه، ص-ص 265-267

-اتجاه الأسلوب.»[1]

وفي سياق الحديث عن خصوصية القصة في مقارنتها بالرواية قالوا «إن القصة القصيرة تقدم شريحة من تجارب الحياة، في حين أن الرواية تبنى حول أزمة(...) وقالوا إن القصة القصيرة تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات أو المواقف (...) بينما تحتوي الرواية على سلسلة كبيرة من الأحداث والأشخاص، وأن الرواية تصور النهر من المنبع إلى المصب، أما القصة القصيرة فتصور دوامة واحدة على سطح النهر»[2]

2-القصة القصيرة جدا*:

هي «جنس فني يختلف عن «القصة القصيرة»، في كونه لا يهتم بتصوير المكان والزمان والملابس والديكورات والعلاقات العامة للشخصية، ولا باقي المؤثرات السمعية والبصرية التي تعتبر من معالم القصة القصيرة، (...) تركّز على «الحدث، والموقف منه». أو «الفعل ورد الفعل» وتحتفظ لنفسها من مواصفات الرواية والقصة بأنها تقدم تنويراً على قضية ما، أو تحمل فكرة ما، أو تطلق سخرية من موقف ما، وهي تتسم بلُغة بليغة، ومتينة مركزة، ذات شكل ومضمون متوازنين(...)تهتم بالمعنى بالدرجة الأولى وتحسن تقديمه بأسلوب فني قليل الألفاظ، كثير المعاني، مما يحفز القارئ على الغوص في النص، وقراءة ما بين سطوره، وما وراء كلماته، بما يتضمن الخاتمة القويّة، التي تكون مفارقتها مفاجئة، ومتّسقة مع سياق القصة على نحو صادم، مما يجعل القارئ يُدهَش بالقراءة، ويتعظ بها، أو يتعلم منها مواجهة مثل هذه المواقف الصادمة(...) »[3]

وإذا كانت الرواية وليمة كبيرة، والقصة شطيرة طازجة، فإن الأقصوصة لقمة سائغة. وإذا كانت الرواية حديقة غناء، والقصة سلة زهور، فإن الأقصوصة وردة تتفتح... وإذا كانت الرواية معركة مترامية الأطراف، والقصة موقعة مسلّحة، فإن الأقصوصة هي طلقة واحدة...

1.2-القفلة القصصية

القفلة -في اللغة-تعني الغلق الأخير، أو سد الباب، أو ختم الكلام، أو الرجوع بالكلام على الصدر أو أول الكلام من النص. أما جمع قفلة، فهو أقفال وقفول وأقفل.

القفلة	مفهومها
السردية	من الطبيعي أن تكون نهاية القصة القصيرة جدا نهاية سردية، مادامت بدايتها سردية .والأصل في القصص -كما هو معلوم-أن تكون محكية ومسرودة.
الفضائية	نعني بالقفلة الفضائية تلك النهاية المتعلقة بالزمان والمكان. أي: تلك الخاتمة التي تؤثث الحبكة السردية سياقا وحدثا. ومن جهة أخرى، تنبني القفلة الفضائية على توظيف الزمن لتأطير الحدث.
الحوارية	تستند القفلة الحوارية إلى توظيف صيغة الحوار المبني على فعل القول، بغية التعبير عن اختلاف وجهات النظر، أو استجلاء الفعل البوليفوني المتعدد، أو استكشاف الصراع الإيديولوجي.
القفلة المضمرة:	نعني بالقفلة المضمرة تلك النهاية القائمة على الحذف والإضمار، حيث يلتجئ إليها السارد من أجل استدراج المتلقي لممارسة لعبة التأويل، وملء الفراغ والبياض.

[1] عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 1426هـ-2005م، ص 58

[2] عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، المرجع نفسه، ص149

* يجمع الباحثون بأن أوّل من كتب القصة القصيرة جدا الكاتبة الفرنسية (نتالي ساروت Nathalie Sarraute) عام 1932م ، ولكن الحقيقة أنّ ثمة كتّابا آخرين كتبوا هذا الجنس الأدبي قبل (ساروت) بثلاثة عقود وأكثر أمثال : (أليكس فينونAlex vinon- و(أدغار ألن بو Edgar Allan Poe) ولكنهم ما أسموا قصصهم بقصص قصيرة جدا، وحتّ (ساروت) نفسها أسمتها (انفعالات) ولكن فتحي العشري عندما ترجمها في مستهل سبعينيات القرن الماضي أسماها (قصص قصيرة جدا).

[3] صبحي فحماوي: المفارقة في (الأقصوصة) القصة القصيرة جدا، https://www.al-binaa.com/archives/283529

الشاعرية	نقصد بالقفلة الشاعرية تلك النهاية التي تكون ذات طابع شاعري قائم على الصور البلاغية والمجازية والاستعارية، وتكون فيها المشابهة حاضرة بشكل جلي.
المتطابقة	المتطابقة القائمة على التضاد والطباق.
العجائبية الفانطاستيكية	هي الدالة على سريالية العوالم السردية وتتراوح هذه القصص بين التعجيب والتغريب. ولا تقتصر هذه الخاصية على الاستهلال والجسد القصصي فقط، بل تتعدى ذلك إلى القفلة والخاتمة،
الانشائية	بقفلة إنشائية، تتجاوز الخبر والتقرير والمباشرة إلى جمل استلزامية مبنية على تنويع أساليب الإنشاء مقالا ومقاما وسياقا.
الانزياحية	تكون القفلة انزياحا حينما تنتهك الخاتمة المعيار، أو تنزاح عن القاعدة التركيبية الأصلية، فتحدث بذلك نوعا من التشويش، خاصة تشويش الرتبة.
القفلة المفاجئة	هي قفلة تصدم المتلقي بمعطياتها الخارقة أو السريالية أو بصيغها الفانطاستيكية القائمة على التغريب أو التعجيب وغير المتوقع

2.2-الصورة الومضة[1]:

تستند الصورة الومضة إلى التوهج والإبهار والإدهاش واللحظات اللامعة المشرقة، وذلك عن طريق التأرجح بين صور المشابهة وصور المجاورة والصورة الرؤيا، أي إن الصورة الومضة هي صورة مركبة ومركزة ومختزلة تنبض بالإشراق الروحاني، واللمعان الوجداني، والتفاعل الحركي، وتستخدم الصورة الومضة جميع الآليات التصويرية والتشخيصية، كصور الانزياح، وصور التنكيت والتلفيز، مع استثمار الاستعارة والمجاز و صور التشخيص والأنسنة والترميز والإيحاء والتضمين لخلق عوالم تخييلية فانطاستيكية وأسطورية وأجواء كاريكاتورية، قوامها : السخرية والاستهزاء بما هو كائن ، والتنديد بالواقع السائد، مع استشراف ما هو ممكن ومحال، ومن نماذج هذه الصورة الومضة قصة: "حريق " لمصطفى لغتيري يقول:

" على ورقتها رسمت ضحى نجمة ... فجأة اشتعلت النجمة، فاحترقت الورقة ...

شبت النار في قاعة الدرس ... هرب التلاميذ ... أخبروا المدير، فنادى رجال الإطفاء.

على عجل أطفئت النار ... وجد المعلم يحتضن النجمة، لكنه لم يحترق"

وتمتاز هذه الصورة الومضة، التي وظفها مصطفى لغتيري، بالتشخيص المجازي، والمفارقة، والانزياح الدلالي والمنطقي، وهناك قصة أخرى بعنوان: " قوس قزح يقول:

" ارتدت الصبية فستانا أصفر فاقع لونه، يتخلله أحمر زاه...

رنت بعينيها النجلاوين نحو المدى البعيد... ارتعش الكون.... خفق قلبه فرحا، ثم

ثم ما لبث أن ارتسم في الأفق قوس قزح بألوانه الزاهية."

وهذه الصورة نموذج للصورة الومضة المختصرة، التي تربك القارئ بدلالاتها الانزياحية، وتعابيرها المجازية الخارقة استعارة وأنسنة وإيحاء

- ✓ القصة القصيرة جدا جنس أدبي معاصر يكوم على التكثيف والمفارقة والتصوير الوامض والترميز والإيحاء والتضمين لخلق عوالم تخييلية

[1] جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدا ومكوناتها الداخلية https://www.fonxe.net/vb/showthread.php?t=43141

الدرس الثالث عشر

المسرح بين تقنيات العرض وأعراف الكتابة السردية

Theater between presentation techniques and the conventions of narrative writing

تمهيد

الفن السابع "المسرح" أحد أهم أنواع الفنون التي يجتمع فيه فنانين متعاونين لتصوير حدث حقيقي أو خيالي أمام جمهور حي في مكان معين غالبًا ما يكون مسرحًا، ويعدّ المسرح أقدم أشكال الدراما*، ترجع نشأته إلى الحضارة الإغريقية، يقوم على جملة من الفنون منها الفنون الأدائية (performing arts)* [الغناء، والرقص، الشعر] ويوظف الكثير من الفنون التشكيلية [الرسم، النحت، العمارة] يعتمد على الفعل الحركي والأداء السمعي البصري، يقول أرسطو: «أن جوهر الشعر هو الفعل؛ والمسرحية هي خير تحقيق للفعل؛ وصورة الفعل هي الوحدة(...)ووفقا لوحدة الفعل تدور وحدتا الزمان والمكان: فالوحدة فيهما ليست مطلقة، بل متوقفة على أحوال وحدة الفعل، وإذن فوحداتهما ثانويتان (...) وقانون وحدة الفعل قانون صوري، يُبين فقط ما هي الشروط التي يخضع لها الفعل في المسرحية (...)»[1]، فكيف يشتغل المسرح ابتداء من أعراف الكتابة السردية باعتباره فعل كتابة؟، وكيف يشتغل باعتباره فعل العرض؟ ومن أعراف الكتابة السردية إلى تقنيات العرض(السينوغرافيا) كيف تشتغل شعرية المسرح؟

1-أعراف الكتابة السردية:

تستجيب الكتابة السردية إلى منطق النشاط الفكري؛ إذ يستدرجنا المؤلف ليبين كيفية إدراك السارد للوقائع والأحداث وسردها وفق محور زمني، يستند إلى الاسترسال والتتابع والتعاقب والترتيب أحيانا، وإلى الحذف والتلخيص أحيانا أخرى، من دون أن يهمل السارد التصوير المكاني، ونقل تحولات الأحداث وفق ما تتصوره الشخصيات وما تطرحه، في لغة انزياحية تملأها مفارقات الإثارة والتشويق والمغامرة، وضبابية الغموض التي توظف الإماءة والإشارة والتصوير، فتتعقد الأحداث ويحتدم الصراع ويصل ذروته، ليبحث السادر مستعينا بالشخصيات عن

---

* **الدراما (Drama)** هي أدب المفارقات تكون فيه المقدمات تخالف النهايات ويحاور المشاهد لشخوص وأداء الممثلين ويتوقع المشهد التالي في السياق وتسلسل الحكاية فتحدث المفارقة وتنقض التوقعات للأحداث التالية وهو صنفان **مفارقات الملهاة** وهي **الكوميديا** **ومفارقات المأساة** وهي **التراجيديا** وهو نوع من التعبير الأدبي المجسد الذي يؤدي تمثيلاً وتشخيصا الدراما أيضا فن مسرحيّ يُؤدّى في عروض المسرح والسينما والاذاعة والتلفزيون، وهو مصطلح يُطلق على المسرحيات والتمثيل بشكل عام، كما تُعرف على أنّها **حدث، أو ظرف مثير، أو عاطفيّ، أو غير متوقّع**، وتُعرف أدبيا على أنّها تركيب من الشعر أو النثر يهدف إلى **تصوير الحياة**، أو **الشخصية، أو سرد القصة** التي عادةً ما **تنطوي على الصراعات والعواطف من خلال الحدث والحوار المُصمّم عادةً للأداء المسرحي، تعددت** أنواع الدراما فمنها: **الكوميديا:** يهدف كتّاب المسرح في الدراما الكوميدية إلى إضحاك الجمهور، ويتطلّب تأليفها مستوى عالٍ من الذكاء، والطلاقة الإدراكية **.الميلودراما**: (Melodrama)تعني المبالغة بالعواطف، فهي مليئة بالأحاسيس التي تجذب حواس الجمهور بشكلٍ مباشر، **المونودراما (**solo play**):** ممثل واحد يسرد الحدث عن طريق الحوار، وهي بهذا المعنى تختلف عن **المونولوج** (حديث النفس) (Monologue) **.الدراما المأساوية**: تعتبر الدراما المأساوية واحدةً من أقدم أشكال الدراما، ويعرض هذا النوع من الدراما محنة البشر ومعاناتهم **.الدراما الموسيقيّة**: يلعب كل من: الموسيقا، واللحن، والرقص، دورا مهما في الدراما الموسيقية، ولا يقتصر دور الكتاب المسرحيين في هذا النوع من الدراما على رواية القصة من خلال التمثيل والحوار فقط، بل على الرقص والموسيقا أيضا، تطور هذا النوع لما يسمى حاليا **بمسرح الصورة** ألغى الاشكال اللغوية والحوارات وأبقى اعتمادها على الايقونات والاشارات والرموز.

*** الفنون الأدائية:** شكل من أشكال الفن التي يستخدم الفنان فيها هيئته وجسده الخاص، كخامة أو أداة لتنفيذ نوع الفن المقصود، بدلاً من استخدام خامة معدنية أو طينية أو لونية، وسيتم التركيز في هذه الدورة على فن التمثيل استنادا إلى منهج إعداد الممثل.

[1]أرسطو طاليس: فن الشعر، مع الترجمة العربية القديمة وشروح الفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه: عبد الرحمان بدوي، مكتبة النهضة المصرية للطبع والنشر، مصر، 1953م، ص 22

مخرج وحل من رحم الأزمة، وتلك هي أعراف الكتابة السردية مذ بدأ الانسان يحكي خرافاته وأساطيره تجمع بين مؤشرات نصية (لغوية) ومؤشرات غير نصية (غير لغوية)، فما هي مؤشرات النص المسرحي؟

1.1-المؤشرات النصية (مؤشرات النص المسرحي)

لا يختلف النص المسرحي عن أي نص سردي، فالرواية أو القصة أو الحكاية، قد تتحول لتصبح نصا مسرحيا-مع بعض التعديل على تفاصيلها-ويجمع النص بين الشخصيات التي تدير الأحداث والحوار الذي يدور بينها، في أمكنة مختلفة وأزمنة ممتدة أو محددة، فالعمل المسرحي يبدأ بالنص.

أ-النص:

إنّ أول مؤشرات المسرح ضمن الأعراف السردية، اختيار النص* و«اختيار النص المسرحي المناسب لإمكانيات الفرقة المادية والفنية هي أول خطوة يخطوها المخرج، وبمجرد تحديد النص المراد اخراجه يصبح هذا النص أداة في يد المخرج يقلبه كيف يشاء فيحذف منه ما يحذف وقد يضيف إليه ليصبح في النهاية جاهزا للعمل موصلاً للغاية التي ينشدها المؤلف في نهاية الأمر»[1]

ب-الحوار[2]

يعد الحوار من أهم المؤشرات النصية المسرحية، يختلف الحوار المسرحي عن الحوار الروائي بقدر ما تختلف المسرحية عن الرواية، فالفرقُ يعود إلى طبيعة كل نوع، وإلى وظائف الحوار في كل منهما ونسبته إلى مجمل النص، وسنحاول إجمال أهم الاختلافات بينهما:

خصوصية الحوار	الحوار المسرحي	الحوار الروائي
الحوار من حيث اللغة	-يستفيد من لغة إضافية مباشرة قوامها **حركات الممثلين وإيماءاتهم وهيئاتهم** (لغة الجسد)	- محصور في إطار اللغة المكتوبة، تعوض لغة الجسد المباشرة عناصر المقام [**اتجاه الخطاب، نغمة الخطاب، شدة النبر، انقطاعات الصوت، هيئة المتكلم، مميزات أسلوب الشخصية**] هذه العناصر قد تكون حاضرة كلها في الرواية، وقد يحضر بعضها بين سياقات الكتابة، لكنها ضرورة في الحوار المسرحي.
الحوار من حيث النص	-هو أصل النص المسرحي.	- محدود لأن الإكثار منه يضر بانسياب السرد ويشتت الحدث ويضيع انتباه القارئ.
الحوار من حيث المشهد المشهد نوع من السرد القصير	-مشاهدها متوالية مترابطة إلا إذا حسبنا الملاحظات التي يدونها الكاتب المسرحي في بدايات الفصول.	- يخضع للسرد ويتكيف بمقتضاه.

---

* روايات وقصص عربية وعالمية تحولت إلى مسرحيات **"ألف ليلة وليلة"**، **"حرير العروس"** لنجيب محفوظ، **"الطريق إلى عرفات"** لمحمود درويش. **"قاضي الإنسانية"** لنجيب محفوظ. **"الأهليين"** لمحمود الطوخي. **"رائحة العطر"** لنجيب محفوظ. **"عائد إلى حيفا"** لغسان كنفاني. **"موسم الهجرة إلى الشمال"** لطه حسين، **"الأبواب المغلقة"** لجان بول سارتر، **"الطريق إلى الشمال"** إلياس خوري، أعمال شكسبير مثل هاملت، وماكبث، وروميو وجولييت، رواية **البؤساء** للكاتب الفرنسي فكتور هوجو التى نشرت سنة 1862، رواية **"الحرب والسلام"** للكاتب الروسى ديستويفسكى التى كتبها فى ما بين 1865 و1869، رواية **"وداعاً للسلاح"** للكاتب الأمريكى إرنست همنجواى التى نشرت عام 1929، وغيرها كثيرات

[1] جميل حمداوي: أنواع السينوغرافيا المسرحية، ص 35 http://mr-n5.blogspot.com/2013/04

[2] لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية، ص-ص 80-81

الحوار من حيث الشخصيات	- مباشر يقدم الشخصيات ويستعيد ماضيها.	- قصير يعتمد التلميح ويساعد على اقتصاد السرد.
الحوار من حيث السماع والمقروئية	- مسموع وغير قابل لإعادة السماع (باستثناء المسرح المسجل او المصور تلفزيونيا)	-مقروء، ويمكن تكرار قراءته.

ج –الحبكة (INTRIGUE – INTRIGUE)

الحبكة «حركة حيوية تحوّل مجموعة من الأحداث المتفرقة إلى حكاية واحدة متكاملة ضمن إطار حدث رئيسي، وهي لا تتكوّن من ترتيب الظروف بل من تقدمها وتراجعها وتطوّرها وتحوّلها من حال إلى حال جديدة (...)الحبكة نظام يشدّ أجزاء الحدث ويتولى تركيبها وترتيبها في بناء متكامل، لهذا ترتبط الحبكة بالزمن لأن أهمية الأحداث الفنية ليست بمضمونها بل بموقعها، أي بتوقيت ذكرها. فإذا كانت الحبكة سلسلة أحداث ذات معنى فإن ما يعطي الحدث معناه هو موقعه داخل السلسلة وتعيين هذا الموقع يخضع لقوانين الزمن الطبيعي والنفسي والفني، أي لا يخضع لنظام ترتيب واحد، تتعدد أشكال الحبكة القصصية وتختلف، ولكنها ترتد اجمالا إلى فكرة الصراع بمعناه الواسع: صراع الانسان ضد الطبيعة أو ضد إنسان آخر أو ضد نفسه (تصادم -مشاعر)، ويكون الصراع قاسيا بقدر ما»[1]، وتعني الحبكة أيضا «(EN: / FR: Intrigue Plot) تركيبا أو نسيجا محكما للأحداث انطلاقا من الأحدوثة، وفق تسلسل منطقي وخيط ناظم يمكن من انسجام الأثر المسرحي، بعبارة أخرى، هي محور الأحداث الهامة الذي يَعبر المفاصل السردية الكبرى، أو مجمل هذه الأحداث التي تتعاقب وتتنامى عبر الوضعيات التي تمر بها الشخصيات.يتضمن النص المسرحي إما حبكة واحدة (...)أو حبكتين على الأقل تكون إحداها رئيسية وتتمحور حول الشخصيات الهامة والأخرى ثانوية (وتسمى أيضا حبكة مضادة تجمع شخصيات أقل قيمة دراميا، وذلك إما لتكمل أو توضح أو تعارض الحبكة الرئيسية.»[2]، من أنواعها؛ الحبكة الثانوية (EN: Subplot/ FR: Intrigue secondaire) الحبكة المضادة (EN: Counter plot/ FR: Contre – intrigue)

2-مؤشرات العرض المسرحي:

النص المسرحي، نص جامع بين اللغوي وغير اللغوي(سمعي وبصري) وإن كان بين ثنايا النص مضمرات فهي محملة بدوال تؤدي مدلولات على المستوى الذهني، ولا تنطبق عليها اعتباطية اللغة، بل إن النص المسرحي نص توافقي منظم واع لتشفيراته وتوصيلاته، نص مكتوب محمل بإرشادات مسرحية وتشفيرات متماسكة تعمل وفق التراتبية الهرمية للعرض المسرحي (المؤلف، المخرج، مصمم السينوغرافيا، الممثل...) وعلى المتفرج فك تشفيراته وترميزاته وإنتاج فواعله اللغوية والبصرية وصولا إلى إدراك المعنى وإنتاج المعرفة، ذلك أن العرض منظومة علامات تشكلها أنساق لغوية وبصرية، فما هي مؤشرات العرض المسرحي؟ وما هي دلالاتها؟ وكيف تشتغل في العرض؟ وما هي الإجراءات التي تقف عندها الشعرية وكيف؟

1.2-المؤشرات غير النصية:

أ- الأيقونية: (Iconicity)

الأيقونة* **(Icon)** «هي **العلامة المسرحية الأساسية** -فنحن نرى فوق ركح المسرح، مباشرة ودون وسائط- الوصف والممثلين والديكور حيث يُقدم العرض، ذلك أن جسم الممثل وصوته هما حقيقتان فوق الرُكح كما في الحياة. **فالعلامة إذن حرفية (littéral) لأنها تحيل إلى**

---

[1] لطيف زيتوني: مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص-ص 73-74

[2] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري: معجم اللغة المسرحية، المرجع نفسه، 105

* جاء **(تشارلز بيرس) بثلاثة تفرعات للعلامة السيميائية**، حيث قسم العلامة إلى: إيقونة، إشارة، رمز، **والأيقونة** مصطلح وسيماء تشبه الشيء الذي تدل عليه، فالصورة على سبيل المثال أيقونة لأنها تشبه الذات التي تمثلها، ومخطط المنزل أيقونة للمنزل لأنه يشبه تصميمه وتجسيده، **مصطلح الأيقونة** يعنى التشابه مع الواقع –أي مع العالم الطبيعي -ومعناه شبيه بالانطباع المرجعي أو التوهم، والأيقونية هي العملية التي يتولد فيها انطباع العالم المرجعي ويستق، ويجمع المسرح بين

ذاتها، وبين الدال **"ممثل"** والمدلول **"شخصية"** يكون الفرق في هذه العلاقة اللامحسوسة تقريبا، وكما يقول (إريك بنتلي Bentley) فإن **"كل فن هو تعرية للنفس الإنسانية"** ولكن هذه التعرية تحدث من خلال الحضور المادي لجسم الإنسان فوق الركح (...) وبالطريقة نفسها **تتم أيقنة**(s'iconise) **لغة الممثل** عندما تُنطق من قبل الممثل، فالطريقة البريختية تقوم على فصل(SA) (الممثل) عن(SE) (الشخصية) هادمة بذلك المصداقية الأيقونية للصورة المجسدة»[1]، فحين نبدأ حديثنا عن **الأيقنة انطلاقا من الممثل** ذاته، فذلك يعني أن الممثل يؤدي دورا لشخصية معينة، شرط أن يكون مشابها لتلك الشخصية في تصرفاتها وكلامها ولباسها وحركاتها وأحيانا حتى ملامح وجهها سواء (قد يكون التشابه طبيعي، وقد يزيد التشابه المكياج)، ويمكننا التمثيل للأيقونة بمسرحية تقدم مثلا شخصية هتلر، أو شخصيتي روميو وجوليت، أو شخصية الزعيم في مسرحية الزعيم لعادل إمام...فالممثلون الذين يقومون بهذه الأدوار يقدمون **شخصيات أيقونية** تتشابه مع الشخصيات الحقيقية في الفترة الزمنية والأمكنة (الديكور) واللباس والحركات والأقوال المأثورة أو بعض اللازمات التي تعودت الشخصية الحقيقية قولها وعرفها الناس بها.)

يمكننا تمييز الأيقونة الحرفية من الأيقونة التقليدية (mimétique) ذلك أن **أغلب الأيقونات المسرحية تكون تقليدية** فهي تحاكي الواقع، **والممثل يحاكي بشكل أفضل الصورة التي يجسدها**. لهذا تتجه العلامة نحو محاكاة وتعليل مطلق، وفي بعض العروض التي هي حقا، حالات محدودة في المسرح، مثل السيرك، والهايبنينغ (happening) أو المسرح الحي (living theatre) **لا تحاكي الأيقونة موضوعها** ولكنها **تكون مطابقة له حرفيا**، والواقع أن العلاقة بين المدلول والدال هي في الغالب معقدة ومتغيرة،

ويمكن أن تظهر **الأيقونة بالتناوب حرفية وتقليدية**؛ وهكذا فإن **السير فوق ركح المسرح لا يطلب من الممثل أن يقلد**، ولكن أن يتصرف بشكل عادي، أي **"حرفي" (littéral)** ، ولكن السياق فوق ركح غير متحرك سوف يتطلب على العكس من ذلك، تقليدا (يحاكي الواقع) نرى سلفا بأن هذا التمييز يفتح السبيل لدراماتين متقابلتين، إذا أردنا أن نظل أوفياء لمنهجنا، فإنه **ينبغي ألا نميز أيقونات مرئية** فحسب (الديكورات، الشخصيات)، وإنما **أيقونات لفظية** أيضا والسؤال الذي يطرح نفسه هل يمكن للغة أن تكون صورة أيقونية للواقع الذي ترسمه؟

ينبغي أن نقر بأننا نستعمل هنا مصطلحي الأيقونة المسرحية (والرمز المسرحي) بطريقة مغالية. والواقع **أن الأيقونة تتميز بعلاقة تماثلية (Analogique) بين الدال والمدلول**، وأما **الرمز فيتميز بعلاقة اعتباطية (Arbitraire)** غير أننا نضيف إلى مفهومي المدلول والدال مفهوم آخر وهو **المرجع**. فهذا الإسهام النظري الذي وضع حسب الخطاطة الثنائية السوسيرية أساسي (...)طالما أنه يُدخل في الحسبان **مفهوم العالم الخارجي**، هذا العالم الذي تتحدث عنه اللغة. غير أنه يمكن للمرجع في المسرح، أن يكون محيّنا (Actualise) أولا في الإخراج، **فالأيقونة المسرحية** لن تتحدد إذن **كعلامة يكون فيها الدال والمدلول مماثلين، وإنما كعلامة يكون فيها المرجع محينا فوق الركح**. لأن **العلاقة بين العلامة والمرجع تكون معللة**. **(motive)**

أما **بالنسبة للرمز**، فالأمر معاكس، بحيث لا يكون **المرجع فيه محينا وتكون العلاقة اعتباطية وغير معللة (non motivée)**

ولما كان المسرح يحظى خلافا للأنواع الأدبية كالرواية، والقصيدة الشعرية، وغيرها، **بإمكانية تقديم مَراجِعه** (référents)فوق الركح، فإنه يجدر بنا استغلال هذه الخاصية **وربط الدالات والمدلولات المرئية منها واللغوية بمراجعها**.

وبعبارة (جاكوبسن Jakobson) نقول بأن **المسرح هو رسالة تكون فيها الوظيفة المرجعية ممثلة واقعيا**، وهي رسالة غنية للغاية طالما أن هذه **الوظيفة التمثيلية** (representative)تضاف إلى الوظائف الخمس الأخرى (الانفعالية، والإفهامية، والإنتباهية والميتالغوية، والشعرية)،وتعمل **الوظيفة الشعرية** على **المفارقات** انطلاقا من **إبداع** مؤلف النص المسرحي، **ورؤية** المخرج لهذا النص على الركح بما يضيفه من أبعاد قد تنزاح عن المعهود، ثم **أداء** الممثل بما يقدمه على الركح سواء كان ارتجالا (خروجا عن النص) أو تفعيل لغة الجسد في الأداء ليصل إلى درجة الإبهار –سنتحدث عنها في خطاب الفرجة-

يمكن **لبعض أجزاء الخطاب**، لاسيما **تلك التي تتوارى فيها عملية التلفظ خلف الصفاء الأيقوني** للتأكيد، أن **تكون مماثلة لبعض الأيقونات**. (...) يكون الخطاب على اتصال مباشر بالواقع. وعلى العكس، ففي جملة كهذه مثلا: **هل ما زلت تعتقد دائما بأنك تستطيع أن**

اللغوي(النص) وغير اللغوي(إشارات، رموز، حركات، ايقونات، صوت، موسيقى) لذلك فالمسرح يجمع بين الشعرية ووظيفتها الجمالية ومفارقاتها اللغوية، وبين السيميائية وخصوصيتها العلاماتية (ايقون، إشارة، رمز)

[1] باتريس بافيس: حول العلامة المسرحية (دراسة سكونية Statique) ترجمة سمية زباش، مجلة معالم، العدد 3، ص 164

تجعلهم أفضل؟"، يكون الملفوظ "**تستطيع أن تجعلهم أفضل**" متوسطا بعبارة: "**هل تعتقد**". فهذا الملفوظ **أيقوني** خصوصا وأنه يخفي مُتلفظه (énonciateur) "الشخص الذي ألّف هذه الجملة"، وبهذا المعنى تميل **العلامات المسرحية إلى أن تصبح أيقونات**، ذلك أن **اللغة المسرحية**، التي لا تمثل **سوى ملفوظات** وتخفي المتلفظ (المؤلف)، **هي بطبيعتها أيقونية***. (...) ولكن إذا كانت **الكتابة المسرحية تتحول تقريبا إلى أيقونة**، فإن **الشخصيات تنوب عن المتلفظ الخاص بالمؤلف** محددة بذلك الملفوظ **بواسطة المؤشرات** (index) أو(indices) ومدرجة ضمن أيقونات الركح، **والمؤشرات هي سمات لعملية تلفظ لا يمكن حذفها من اللغة.**

فالمسرح هو المجال **المفضل للايقونة**: فالعرض المسرحي يحظى*(...) بتوزيع تأشيراته الأيقونية وألا يكون خاضعا في تقديم بعض الأيقونات، لخطية(linearitée) الترتيب الزمني. وقد أشار (رومان جاكوبسن) بذلك إلى التقابل الأساسي بين **العلامات المرئية والعلامات السمعية** في قوله: «يتم كل من الإدراك المرئي والإدراك السمعي في الفضاء والزمن، ولكن **البعد الفضائي(المكان) يجعل الأولوية للعلامات المرئية** بينما يجعل **البعد الزمني الأولوية للعلامات السمعية**. **فالعلامة المرئية المعقدة** تستلزم **سلسلة من المكونات المتزامنة**، في حين **تتألف العلامة السمعية** من **مكونات متعاقبة ومتسلسلة**. وسيكون من السهل أن نوضح بأن أيقونة مثل: (سجين سياسي تتجسد في عدة لحظات من المسرحية؛ في الخطاب مثلا، وفي الإخراج (اللباس)، وفي موقف الشخصيات الأخرى عن طريق الحركات والموسيقى. وهذه الأيقونة تشمل جميع الحوارات، فهي تخلق الجو الخاص بالمسرحية من خلال وجودها في كل مكان.

ب-المؤشرات[1]: أو القرائن (Indices)

لا تخص الوظيفة التأشيرية محتوى العلامة (مثل الأيقونة)، ولكن استعمالها يكون عند كل من الممثل والمتفرج. وبالتالي فالمسرح هو الذي ينبغي عليه تنبيه المُستقبِل (Récepteur) سوف يلجا للمؤشرات.

إننا نعلم (...) بأن اللغة تستعمل **علامات تكرارية** (Anaphoriques) أو صلات (Shifters) -حسب جاكوبسن- وهي **علامات التلفظ** (مثلا، ضمائر المتكلم، وظروف المكان والزمان). **والمسرح يعرض بدوره بعض الوضعيات** ويستعمل العناصر لإرساء الملفوظ في الركح، أي لتحيين الوضعية(Actualiser) . وتضطلع بهذه الوظيفة العلامات الفردية التي تنتمي إلى النظام اللغوي مثلما تنتمي إلى الأنظمة الركحية، لذلك يلجأ كل من الممثل والمتفرج (كمستقبل récepteur) باستمرار إلى المؤشرات، ويمكن **للمؤشرات** أن تكون في الوقت **ذاته لغوية العلامات الواصلة** مثل **الضمائر** أنا وأنت؛ **وإخراجية** نظرة ممثل تتجه نحو شيء من أشياء الركح أو شخصية ما؛ **الحركات**؛ لازمة موسيقية تشير إلى قيمة معينة؛ **الأقنعة** لهجة شخصية ما تشير إلى المنبت الاجتماعي أو المحلي، إلخ.

لقد **أحصى (بريخت)** أفضل من أي أحد آخر **الوسائل التي يتوفر عليها الممثلون للتوضيح والإثبات**. فهو بحق **منظّر المؤشرات**، **ومن الصعب جدا فصل الملفوظ في اللغة عن المتلفظ (énonciateur)** ،لذلك فإن كل **علامة مسرحية تتألف** من **الأيقونة والرمز** في آن واحد»[2]، وهو ما يسمى **ازدواجية العلامة** لأنها تتكون من أيقونة ومؤشر، [فعندما نرى مسرحية تضم مجموعة من الشباب في فصل دراسي مبعثر، تحيلنا مباشرة إلى **مسرحية مدرسة المشاغبين**، لا نكون فقط في **حضور أيقونة**؛ لأن هذه **الأيقونة تعرض نفسها** أولا **وتقول في الوقت نفسه**: "أنا فصل دراسي في مسرحية تجمع طلابا، وأُمثل شغب هؤلاء الطلاب وتمردهم وثورة رفضهم وفوضاويتهم ولامبالاتهم، إلخ"، لكن عندما نرى الممثلين بذات الأسماء التي ترددت في مسرحية مدرسة المشاغبين، فإننا هنا أمام **ازدواجية ثانية للعلامة**] ويمكن أن تظهر **الأيقونة بالتناوب حرفية وتقليدية**؛ وهكذا فإن **السير فوق ركح المسرح لا يطلب من الممثل أن يقلد**، ولكن أن يتصرف بشكل عادي، أي **"حرفي"**، بأن يعيد مثلا تجسيد مسرحية مدرسة المشاغبين، ولكن السياق فوق ركح غير متحرك سوف يتطلب على العكس من ذلك، رؤية مغايرة ومفارقة حتى ولو احتفظ بالأسماء والهيئة

---

*الملفوظات بطبيعتها أيقونية: بمعنى أن كل لفظ هو صورة مشابهة لما يدل عليه، فلفظ الخريف يدل على الصورة المشابهة له، ولفظ الأنيق يدل على الصورة المشابهة له، ولفظ الشرير يدل كذلك على صور مشابهة له، كل لفظ في ذاته له طبيعة أيقونية.

* على خلاف الأدب يحظى العرض المسرح بإمكانية توزيع مؤشراته الايقونية على الركح في وقت واحد.

[1] باتريس بافيس: حول العلامة المسرحية، المرجع نفسه، ص 167-168 (بتصرف)

[2] باتريس بافيس: حول العلامة المسرحية، المرجع نفسه، ص 168 (بتصرف)

لذلك فإن المسرح الذي يريد أن **يكون ملحميا** حقا يلفظ (verbalise) **المؤشر** بشكل كامن في **الأيقونة** كلها، فالممثل الذي يرثي حبيبته غناءً يعلن في المسرحية الغنائية (حيزية وسعيد) قائلا: "عزوني يا ملاح في رايس لبنات... سكنت تحت اللّحود ناري مقدية" " يتحدث" **وفق علامتين: علامة تأشيرية** (عزوني –أطلب منكم العزاء أيها الحضور) **وعلامة أيقونية** (قصة فقده لحبيبته بعد رفض والدها زواجه منها) **والمؤشر -المعيّن** بالكلمة: "**عزوني**" هو عند تجسيده بالحركة: **انتهوا لحزني ورثائي** " (**اليد** على الصدر أو القلب، **والدمع** ينهمر بشدة، **الملامح** حزينة ومنهارة، **الجسم** منكسر منحنى لا يقوى حمل صاحبه ولا حمل حزنه) كل هذه الإحالات تساهم في إعادة ربط مجريات خطاب القصة وتسلسل أحداثها **بالوضعية المؤشرية** [الزمانية والمكانية؛ الجزائر، النصف الثاني من القرن التاسع عشر، بلدة (سيدي خالد، ولاية بسكرة)] **الأيقونة** "قصة حيزية وسعيد، والتي تحكي باختصار قصة الحب العذري والفقد؛ هذه القصة التي يمكنها أن تكون فيما بعد متطورة ومعدلة من خلال النص المسرحي أو تأدية الممثل.

ب- الرمز (Symbol):

الرمز: «هو **علامة تحيل إلى الشيء الذي تشير إليه** بفعل قانون غالبا ما يعتمد على التداعي بين أفكار عامة»[1]، والرمز: «مصطلح متعدد السمات غير مستقر، حيث يستحيل رسم كل مفارقات معناه»[2]. وهو « وسيط تجريدي للإشارة إلى عالم الأشياء، التعريف الإجرائي للترميز في العرض المسرحي: هو **عملية استخدام العلامات وتوظيفها لتمتلك أبعاد دلالية / جمالية مغايرة لدلالتها المتعارف عليها** »[3]، واحدٌ من ثلاث تفرعات للعلامة جاء بها (تشارلز بيرس) كما سبق ذكره- «والرمز **أكثر الاقسام كثافة دلالية**، حيث اختزال الدال وسعة المدلول. وقد عرف العديد من المنظرين الفن على أنه نسق رمزي، وبالمقابل عرفوا الإنسان بأنه كائن رامز، وقد أثبت البحث العلمي إن الطفل يشرع في الترميز الصوتي والحركي بناءً على معطيات البيئة والواقع المحيطين به، وليست الاصطلاحات اللغوية (الأصوات والكلمات والإشارات العرفية) إلا رموز يستعين بها الأطفال كما هو الحال مع الراشدين للتفاهم والتواصل والتفكير»[4] وتوظيف **الرمز يقود إلى غموض العمل المسرحي**، مما يضفي عليه **مسحة جمالية**، ذلك إن الغموض يعد عنصرا جماليا إذا ما قاد المتلقي نحو التعمق بالعمل المسرحي، وتقف الشعرية عند الترميز لتبحث عن **جمالية التوظيف والاسقاط على الشخصيات أو على الأحداث**. و«يمكن وضع البرنامج الخاص بدراسة الرموز، **أولا**: ينبغي أن نتفحص كيف تتم **بنينة العلامات المسرحية** على مستوى الرموز (بمصطلح جدلية أيقونة مؤشر)، **وثانيا: وصف المجموعات** (combinaisons) الممكنة بين الرموز، من خلال مقارنات (Comparaisons) هذه الصور الحرة للمسرحية، التي تم إبداعها انطلاقا من خلفية صور مفروضة ينبغي أن نلاحظ مرة أخرى التقابلات (oppositions) بين كل من الأيقونة والمؤشر والرمز بالنسبة لمختلف الأنظمة»[5]، ويمكن التمثيل لها بمسرحية **سكة السلامة 2000** *، التي تدور أحداثها حول مجموعة من المسافرين إلى شرم الشيخ بحافلة، أضلوا الطريق وأصبحوا بمفردهم في **صحراء سيناء** الشاسعة، وتستعرض المسرحية سلبيات كل شخصية والتي تُظهرها هذه الظروف العصيبة، وعندما يوشكوا على الموت، يبدأ كل منهم في التكفير عن خطاياه .وأضاف صبحي في **صياغته طابع سياسي عن الصراع العربي الاسرائيلي** من وجهة نظر مصرية، ويوضح مفهومه عن السلام من خلال ديناميكية الشخصيات في المسرحية، ويرمز لإسرائيل (اللئيم أبو نجمة زرقاء) وتعرض المسرحية بالموازاة الكثير من الصور والمقاطع لمعاناة الفلسطينيين ترافقها أغنية (سكة سلامتك) وعندما نذكر الرمز في العروض المسرحية لا نعني الغموض والهروب من الحديث، فالرمز في العرض يعني الكثير وليس عجزا عن التعبير عن الافكار الواضحة، إنما هو لغة الفنان المثقف الذي لا يعتمد على اللغة اليومية، وعلى شوائبها ورواسبها

---

[1] سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد: مدخل إلى السيميوطيقا، منشورات عيون، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ج1،1986 ، ص23.

[2] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص-ص101-102.

[3] حبيب ظاهر حبيب، فاتن جمعة سعدون: الرمز والترميز في العرض المسرحي، نابو للبحوث والدراسات، ص130

[4] المرجع نفسه، ص-ص 130-131

[5] باتريس بافيس: حول العلامة المسرحية، المرجع نفسه، ص-ص 169-170 (بتصرف)

* **سكة السلامة 2000 هي مسرحية كوميدية** مصرية عرضت في عام 2000، بطولة محمد صبحي وسيمون، رؤية وإخراج محمد صبحي، المسرحية مأخوذة من رواية للكاتب سعد الدين وهبة، والتي قدمت من قبل تحت نفس الاسم عام 1964. https://youtu.be/63S_ozq3S-A?si=-Qb9a_TvJVcK1inw

وكلامها التقليدي بل هو يغربلها وينظفها من كل شوائبها ليضعها في عمله الفني وتكون من جزئياته، الكلمة الرمزية تعتبر تنقية اللغة الفنية من شوائب الكلمات العادية.

الإظهار الرمزي (EN: Ostension/ FR: Ostension)

«ارتبط المصطلح في الأصل، قبل ترحيله إلى الحقل السيميائي، (...) يُطلق اللفظ على كل حركة يأتيها الإنسان (الممثل أثناء العرض مثلاً) للإشارة إلى شيء أو وضع ما، يلفت الانتباه إلى إحدى صفاته أو مدلولاته، على أن تستوفي تلك الحركة بعض الشروط الأساسية:

-أن تكون مستقلة بذاتها، أي ألا تحتاج إلى معاضدة القناة اللغوية لإبراز معانيها.

-وأن تكون حاملة لخطاب يُدرك المتلقي معناه من خلال وضعية التلفظ.

من الأمثلة التي نسوقها رفع اليدين إلى السماء طلبا للعون أو إدانة لظلم الظالمين »[1]

2-إيقاع المسرح:

يلتبس على المتلقي عامة، مصطلح الإيقاع الذي يحيل إلى الموسيقى بعدّها مجموعة من المتتابعات الصوتية ونغمات تختلف بحسب مقام العرض والنص المسرحي* والمشهد، لكنّ الأمر يختلف-بعض الشيء-في المسرح؛ فـ« الإيقاع هو المنظم لحركة الصوت في الفراغ الزماني، ولحركة الصورة في الفراغ المكاني، فانقطاع الصوت يأتي بنقيضه الذي ينتظم في حركة إيقاعية أيضاً، (...) لذلك شَكَّل الإيقاع حافزاً داخلياً حسياً، يفرض نفسه وتنوعاته على كل مفاصل العرض المسرحي*، بوصفه إضافة حيوية للعرض المسرحي، والذي يفرضه النص الدرامي* أولاً، اذ يشكل إيقاعا خفياً يستتر خلف الكلمات والألفاظ من تلك الجمل التي يصوغها المؤلف، ويحتوي النص على مجموعة من العناصر الدرامية المتمثلة بالشخصية والحوار، والفكرة، ويتضمن هذا النص رسماً عاماً لأفعال المسرحية، وتحديد مساراتها وكينونة شخصياتها، ونمط الصراعات التي يتمحور عليها نسيج النص،" فالإيقاع النصي هو مفتاح لكل حركة أو إيماءة تتشكل على المسرح، وهو الذي يوحد كل العناصر ويخلق وحدة متناغمة»[2]، ومن خلال النص يمكننا ان نستنتج نوعين من الإيقاع المسرحي:

الإيقاع اللغوي	الإيقاع غير اللغوي
-إيقاع النص (الحوار بنوعيه) -حركة الصوت اللغوي (النبر، التنغيم، رفع الصوت وخفضه، وحتى الصمت في بعض المشاهد)	-حركة الممثلين وايماءاتهم (الصورة المتحركة في الفراغ المكاني) -الصمت (في المسرح الصامت) -حركة تغيير الديكور، الألوان، الملابس... -الموسيقى

إن ما يميز الإيقاع المسرحي أنه إيقاع متحول، سواء أكان التحول من عرض مسرحي إلى أخر، أو في العرض المسرحي ذاته، تحولا يمس الايقاعات اللفظية والسمعية والبصرية، مما يُؤثر على المتلقي سواء بصورة ذهنية أو لا ذهنية، من خلال التغيير العلاماتي ومدلولاته الجمالية، وتقف الشعرية عند كل خصائص هذا العرض، وهو تتقاطع مع السيميائيات التي تدرس العلامات اللغوية والعلامات غير اللغوية.

---

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري: معجم اللغة المسرحية، المرجع نفسه، ص-ص 43-44

* **النص المسرحي:** شكل من أشكال الكتابة، يقوم على الحوار، يُكتب بهدف التمثيل على المسرح.

* **العرض المسرحي:** هو ما يُقدم على ركح المسرح، موضوع مادي يقبل التلقي بشكل حي ومباشر، وهو أيضا موضوع ملموس محدد زمانيا ومكانيا وقتي زائل.

* **النص الدرامي:** النص المكتوب قبل أن يُمثل.

[2] كاظم حسين: مفهوم الايقاع في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، 2012، ص 4

3-سينوغرافيا العرض المسرحي

السينوغرافيا من المصطلحات التي تتقاطع مع معطيات معرفية وفنية وتاريخية، كالزخرفة والديكور وفن العمارة، وهي «مصطلح يستخدم اليوم في كل اللغات بلفظه المستمد من الكلمة اليونانية(Skénographia)المنحوتة من (skéne) والتي تعني الخشبة، و(graphikos) تعني تمثيل الشيء بخطوط وعلامات، (...) يستعمل إضافة إلى كلمة سينوغرافيا تعبير (set design) أي تصميم الخشبة، فالسينوغرافيا بالمعنى الحديث للكلمة هي فن تشكيل فضاء العرض والصورة المشهدية في المسرح والأوبرا والباليه والسيرك وغيره من المجالات»[1]، وتعني أيضا «فن تنسيق الفضاء المسرحي والتحكم في شكله؛ بهدف تحقيق أهداف العرض المسرحي، الذي يشكل إطاره الذي تجري فيه الأحداث، ومن ثم، فالسينوغرافيا هي تصوير للفضاء المسرحي، وتشكيله عبر تأثيثه بمجموعة من العلامات السمعية والبصرية؛ بهدف توضيح معاني النص الدرامي»[2]. يعرف (باتريس بافيس) السينوغرافيا بأنها : « فن تزيين المسرح والديكور والتصوير»[3]

ويعرفها (مارسيل فريد فون Marsel frid fon) «فن ضارب بجذوره في تاريخ المسرح وتهدف إلى صياغة وتصوير وتنفيذ مكان العرض، والفضاء المسرحي، وما يظهر عليه من صور وأشكال وأحجام ومواد وألوان وإضاءات وصوت»[4]

1.3-عناصر السينوغرافيا في العرض المسرحي:

أ-الممثل (Actor /Acteur)

هو من «يلعب دورا، أو يتقمص شخصية (personnage)، يضع نفسه في قلب الحدث المسرحي. فهو الصلة الحية بين نص المؤلف، وتوجيهات المخرج، وعين المشاهد وأذنه»[5]، «هو ذلك الكائن العجيب القادر على التخفي والتمويه من وراء الأقنعة أو الزينة الدرامية، والذي يشكل حلقة وصل هامة بين المؤلّف والمخرج والمتفرج.»[6]

-المسافة والمحاذاة:

حتى أوائل القرن السابع عشر، كانت كلمة الممثل (acteur) تدل على الشخصية المسرحية، ثم أصبحت تعني الذي يؤدي دورا ما كممثل وكحرفي (...) حيث يتقمص الممثل شخصيته وكأنه هو بذاته، فإنه يشكل، قبل كل شيء، حضورا جسديا على الخشبة ويمارس علاقات التحام حقيقية مع الجمهور، المدعو إلى تحسس الجانب الملموس مباشرة وقصير الأجل أيضا، وغالبا ما نسمع بأن الممثل (...)متحوّل بفعل شخصية أخرى لا بفعله هو، بل تدفعه قوة للتصرف بسمات شخصية أخرى. (...) حتى أنه لم يعد يفرق بين المسرح والحياة. هذا ليس إلا وجها معقولا عن الرابط بين الممثل والشخصية، غير أنه يستطيع أيضا إبراز المسافة التي تفصله عن دوره بإدراك البنية الاصطناعية للممثل البريختي. هنا نتوقف عند النقاش القديم بين مؤيدي الممثل الصادق» الذي يعيش كل أحاسيس شخصيته المسرحية وانفعالاتها، وبين ممثل آخر قادر على ضبطها ويوهمنا بأنها حقيقية، فكأنه (...) يشد حبلها الشاعر، وهو في كل سطر يدل على الشكل الحقيقي الذي عليه (التزامه)» وهنا يمكننا ان نتحدث عن **المفارقة عند الممثل** بحسب (ديريدو Diderot) فموضوع الصدق عند الممثل يتخذ **مفهومين للإبداع**؛ إما أن **يرتجل ويبدع بحرية** مستعينا أحيانا بمبالغة المهرج، أو يستعين بممثل يُعتبر وكأنه دمية متحركة كبيرة (Sur Marionnette) يحركها المخرج.

-إعداد الممثل :

إن الإعداد التقني للممثل ظل غائبا ومهملاً لزمن طويل، حتى تلمس الممثل حركة ذات أسس تنظيمية مستمدة من فنون الإخراج، وصار يتطلع إلى تطوير نفسه بشكل شامل، صوتاً وجسداً وفكراً، وإحساساً وتبصراً بالدراما تورجيا ودور المسرح الاجتماعي.

---

[1] ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2006، ص 265

[2] جميل حمداوي: السينوغرافيا المسرحية، دار الريف للطبع والنشر، الناظور، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2012، ص46

[3]باتريس بافي: معجم المسرح، ترجمة: مشال ف. خطّار، مراجعة: نبيل أو مراد، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2015، ص

[4] مارسيل فريد فون: السينوغرافيا اليوم معالم على الطريق، ترجمة إبراهيم حمادة وآخرون، وزارة الثقافة، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، ص8

[5] باتريس بافي: معجم المسرح، المرجع نفسه، ص-ص61-62

[6] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري: معجم اللغة المسرحية، المرجع نفسه، ص315

والممثل المعاصر تخلى نهائياً عن التناقضات والحجج ومقولة «الممثل السيد أو الممثل / العبد فهو **يطمح إلى لعب دور مؤد متواضع، لكنه يثير حماسة لا دور الشخصية وحسب، بل دور النص الدرامي بحسب فنون إخراجه.**

-القائل (العارض)

يبقى الممثل (...)**يلعب دور الناطق والمعلن لوقائع النص أو الفعل**، وهو في الوقت نفسه، المعني بالنص (ودوره البناء منهجيا انطلاقا من قراءته)، والذي يعطي النص أبعادا ومدلولات بطريقة جديدة عند كل أداء. والفعل المحاكي يسمح للممثل بأن يبدو وكأنه يبتكر قولاً أو فعلاً أملاهما عليه نص أو تصميم أو أسلوب في الأداء أو الارتجال، «فيلعب على الكلام الذي يصدره ويضعه، في إطاره بحسب شروط الإخراج وأبعاده، وهو يبادر المشاهد بالكلام (عبر محاوريه)، طبعاً من دون إعطائه (أي للمشاهد) حق الرد. إنه يتصنع الفعل جاعلاً من نفسه البطل الذي يؤديه والمنتمي إلى عالم خيالي. وفي الوقت نفسه، ينجز أفعالاً مسرحية ويبقى دائماً هو نفسه مهما حمل من إيحاءات. وهذه الازدواجية، أي العيش والظهور وكأنه هو نفسه والآخر معاً، كائناً من ورق وكائناً من لحم ودم، تلك هي ميزة وظيفته المثيرة.

ب-الديكور:

يلعب الديكور دورا مهما في العرض المسرحي، فهو المنطلق الأساسي والفكري والفني للعرض، ويعرف الديكور بأنه: «المساحات والسطوح والكتل والفضاء والأشكال الواقعية التي تسهم في تفكيك الرؤية الإخراجية أو توحي بها، والتي تخلق شكلا متجانسا لتوصيل مضمون العرض»[1]، بمعنى هو ترتيب للمساحات والكتل والأشكال ضمن فضاء العرض انطلاقا من الرؤية التي يخرج بها المخرج من خلال قراءته للنص المسرحي، والديكور «مجموعة من الآليات الخاصة المصنوعة من الخشب والبلاستيك والقماش، أو مواد أخرى، لكي تعطي شكلا لمكان واقعي أو خيالي، مرتبطا في إيحاءاته ورموزه بمضمون النص المسرحي، فهو الذي يعطي للعمل المسرحي قيمة جمالية ودرامية»[2]، الديكور على حسب (باتريس بافيس) هو: « كل ما هو موجود على الخشبة والذي يتكون منه إطار الحدث بواسطة أدوات صورية وهندسية (...)فهو القطع المصنوعة من أطراف الخشب أو القماش، لكي تعطي للمنظر شكلا واقعيا أو خياليا أو كلاهما معا. ويظهر ذلك من خلال الديكور المستعمل وما يمليه من مدلولات حول المسرحية المعروضة. ومنه فالديكور المسرحي ليس فنا منفردا بذاته ولكنه فن يتعايش مع الفنون الأخرى كالموسيقى يقوم بتنفيذها مصمم الديكور تحت إشراف السينوغراف»[3]

و«مسألة **الترميز* في المنظر المسرحي أو الديكور** تعني الشيء الذي يتعدى وظيفته الاعتيادية ليمتلك دلالة أعمق غورا ويحيل إلى مرام أبعد من ذاته فمن الناحية التقنية «استخدم الرمزيون أساليب هامة في مسرحياتهم تمثلت في إيجاد أشكالا من التوافق(correspondence)الرمزي بين الألوان والأصوات وهو الأمر الذي أدى إلى عروض مسرحية متعددة المستويات وتقوم على تداعي الحواس(Synaesthetic)، والتأكيد على النغمات والنبرات المعبرة أثناء الحديث بدلا من التأكيد على معنى الكلام ، هذا كله بالإضافة إلى تطوير الأداء الإيمائي بحيث يصور الحالات السيكولوجية بشكل مادي ومباشر بدلا من توصيف هذه الحالات في الحوار فالمنضدة – مثلا – على خشبة المسرح لا تعني ذاتها كما هي في الواقع الحياتي ، وإنما تتحرك وظيفتها حين تمارس إزاءها أفعال وشغل درامي من قبل الشخصيات المسرحية تجعل منها غير ذاتها ، وهذا يعني أنها تكتسب عدد من الدلالات التي تبعدها عن أيقونيتها فقد تكون منضدة طعام / كتابة / مناقشات

---

[1] حبيب ظاهر حبيب، فاتن جمعة سعدون: الرمز والترميز في العرض المسرحي، المرجع نفسه، ص 133

[2] ما ري إلياس، حنان قصاب، معجم المصطلحات المسرحية، المرجع نفسه، ص420

[3] حبيب ظاهر حبيب، فاتن جمعة سعدون: الرمز والترميز في العرض المسرحي، المرجع نفسه، ص134

* فالمنظر هو " الإطار التشكيلي الذي يعيش فيه النص الدرامي ويساعد الممثل على عملية التعايش في الجو المناسب، ويجب أن يتماشى الديكور (المنظر) المسرحي شكلا ومضمونا مع جميع عناصر التعبير والتشكيل المصاحبة من أداء وإضاءة وأسلوب إخراج، ويشترك المنظر مع هيئة الشخصية، الأزياء، الماكياج ملحقات الشخصية، بعناصر التكوين العامة)الخط، اللون، الكتلة، الملمس(وان كان لكل منها تكوينه وشكله المميز وله دلالته إلا انه يشترك في نسق الوحدة الأسلوبية للعرض.

واجتماعات / تشريح أو مرتفع للصعود أو مقعد سيارة أو قارب وغيرها مما يمكن أن ينسجم ويعبر عن مضمون العرض المسرحي . ويتضافر مع المنظر كل من الأثاث والملحقات والأزياء والماكياج والإضاءة كل بأبعاده التشكيلية في التعبير عن المضمون»[1]

تتمثل وظيفة الديكور المسرحي في مساعدة المتلقي على معرفة البيئة المادية التي يحدث فيها الفعل المسرحي، أي مكان وقوع الأحداث، وذلك من خلال ما يراه من تصاميم على خشبة المسرح، هذه المكونات قد تكون ثابتة مرسومة مثلا على القماش أو الخشب، وفيها تراعى الخطوط العريضة لمكان الحدث، دون التعمق في التفاصيل، وقد تكون متحركة تتآلف فيما بينها مكونة منظرا مسرحيا.

يتكون الديكور المسرحي من أربع عناصر هي:

العنصر الأول :يتمثل في الخلفية التشكيلية، التي عادة ما تكون بناء ثابتا، أو منظرا مرسوما.

العنصر الثاني :يتشكل من خلال الكواليس، أو الجوانب، وهي عبارة عن سلسلة من الألواح المتغيرة من أجل الإيحاء بالعمق

العنصر الثالث :يشمل العنصرين السابقين فهو يحمل الأجزاء الثابتة والمتحركة والمتمثلة في الخلفية وقطع الأثاث أو الصخور وغيرها

العنصر الرابع :يمثل مقدمة منصة المسرح.

ج-الإضاءة (EN: Lighting/FR: Eclairage)

«تُعدّ الإضاءة مقوّما أساسيا من مقومات التصميم الركحي والعرض، وهو عمل يضبطه مصمم الأضواء لإضاءة الزخارف والممثلين حسب تصوّر معين، ويُنفذه الآلاتيون تحت إشرافه (...)استعمل في البداية لفظ «**الإنارة**» وعوّض في العصر الحديث بلفظ **الإضاءة** لتوفره على مردودية دلالية أكبر، إذ يُفيد لا فقط تسليط النور على الزخرف * وإنما أيضا **الخلق والنحت والإبداع بواسطة الأضواء** (...) مرّت **الإضاءة عبر التاريخ** بمراحل هامة، تطوّرت خلالها التصورات والأساليب والوظائف، في البداية، أقيمت العروض في الفضاءات المفتوحة من ساحات عامة وأسواق ونحوها أو في المسارح اليونانية والرومانية القديمة في وضح النهار، فلم يكن القيمون على العروض وقتئذ يحتاجون للإضاءة إلا لماما، فيستعملون عند الاقتضاء المشاعل ولم تتأكد الحاجة للإضاءة إلا بتغيير الفضاء من ناحية، وتوقيت العرض من ناحية أخرى. وكان ذلك بداية من **النصف الثاني من القرن السابع عشر**، عندما أقيمت العروض ليلاً في بعض الأحيان في القاعات المغلقة والقصور ونحوها. استعملت في البداية **ثريات صغيرة** يحوي كل منها مشاك أو مصابيح تتكون من فتائل مشتعلة في زجاجات تحوي خليطا من الزيت والشحم يتسرب منها دخان مزعج أسود، وكان يُشرف على تنظيف هذه الوسائل قيمو الشموع، يقطفون ذوابات الفتائل للحد من الدخان والتمكين من إضاءة أفضل، ويقع ذلك زمن الاستراحة * وكانت النجفات تضيء الركح " وقاعة العرض باستمرار لأن قاعدة اللياقة تفرض عدم ترك المتفرجين في الظلام الحالك، بالإضافة إلى ذلك فإن إنارة الزخرف بطريقة متواصلة هي صيغة للتعبير عن وحدة الفضاء، وبذلك كانت وظيفتها منسجمة مع الفنية الدرامية الكلاسيكي، في **القرن الثامن عشر** عوضت النجفات بثريا كبيرة وحيدة أما المشاكي فاستبدلت بالشموع، وفي **بداية القرن التاسع عشر**، وقع استعمال الغاز لأول مرة وشكل ذلك نقلة نوعية، إذ لم يعد الممثلون يؤدون أدوارهم في تلك الفضاءات التي تعبق بروائح الدخان، كما أن المسارح أصبحت آمنة وأقل عرضة للحرائق كما كان الأمر في الماضي، **وفي آخر هذا القرن** وقع استعمال **النور الكهربائي** في مؤسسات عريقة كالكوميديا الفرنسية» و«الأوبرا» بعد أن تطوّرت الإنارة بتطوّر الأبحاث والاكتشافات العلمية؛ وكان ذلك بمثابة منعرج حاسم أرخ لبداية الإضاءة العصرية، **فقد أصبح بالإمكان إطفاء الأضواء متى لزم الأمر، والتحكم في شدتها وقوتها والتدرج بها بالتخفيف أو التكثيف أو الإطناب** واقتصرت الإضاءة على فضاء اللعب فحسب، وتكثفت الطرائق وتطورت الأساليب الإضاءة في العصر الحديث: **تمثل الإضاءة في العصر الحديث زخرفا حيا على حد تعبير من رينغاء ارت Ryngaert** ، فهي لدنة متحركة ، منسابة من **تخلق الفضاءات وتوحي بالأزمنة والترابط بينها، وتبدع كذلك كل الألوان، كما ذهب إلى ذلك** أدولف أبيا .Adolphe Appia وقد تطورت إلى درجة أنها **أصبحت ضربا من ضروب الرسم تنحت الأشكال وتوزع الظلال وتبدع مناخات متعددة**؛ كما هندسته **أنها تقسم الفضاء أو تعيد تكثفه أو تشظيه، تعوّض الزخرف المبني الثابت أو تعدّده. أما**

[1] حبيب ظاهر حبيب، فاتن جمعة سعدون: الرمز والترميز في العرض المسرحي، المرجع نفسه، ص-ص132-133

الممثلون فتحجبهم أو تبعثهم على الركح من جديد في لمح البصر. وبذلك اكتسبت الإضاءة وظيفة فنية درامية هامة تساعد الممثل أثناء تأديته لدوره. وإلى ذلك فهي تتوفر على وظيفة سيميائية واضحة*»[1]

أنواع الإضاءة[2]:

أ-الإضاءة الخلفية (FR: Contre-jour /EN: Backlighting)

هي مصدر ضوئي ينطلق من آخر الركح باتجاه صدر الركح لإضاءة الممثلين من خلف.

ب-الإضاءة السوداء (EN: Black light/ FR: Lumière noire)

انبنى هذا المصطلح على صورة بلاغية اجتمع فيها النقيضان (الإضاءة في مقابل السواد) مما يقلل ظاهريا من وجاهة استخدامه.

والحقيقة أن السواد المشار إليه في التسمية ليس إلا توصيفا للكيفية التي تتم بها الإضاءة إذ تأتي متقطعة، تتناوب فيها العتمة والنور وفق إيقاع محدد. وهذه المراوحة ناتجة عن ضوء بنفسجي ينعكس على الأجسام والأشكال والملابس فيجعلها تشع بدورها بطريقة متقطعة كما يحدث في الملاهي الليلية مثلا.

ج-الأضواء الفوقية (EN: Batten/FR: Herses)

هي مجموعة من المناوير المعلقة فوق خشبة المسرح تضيء الزخارف والممثلين من الأعلى .لتركيز هذه الأضواء واستغلالها الاستغلال الأمثل، يستعين قيمو الإضاءة بطريقة من الطرق المعروفة لدى أهل الاختصاص كتلك التي ضبطها ماك كاندلس Mac Candless والمتمثلة في تقسيم الركح إلى مربعات لا يتجاوز ضلع الواحد منها مترين ونصفا، بحيث يُضيء كل منوار مقسما من هذه المقسمات.

د-أضواء صدر الركح (EN: Footlights/ FR: Feux de la rampe)

خلافاً للمناوير الأرضية التي يلجأ إليها المخرج عرضا لإضاءة الزخارف أو الممثلين فقط توظف هذه الأضواء من أسفل إلى فوق لإنارة الركح " بأكمله، حلت أضواء صدر الركح تدريجياً محل الشموع التي كانت تستعمل لنفس الغرض، وأصبحت -عنصرا قارًا في المعمار المسرحي، مثبتة على الواجهة الأمامية.

د-الأزياء:

تعد الأزياء أو الملابس من العلامات الفاعلة في العرض المسرحي أو سينوغرافيا المسرح و«تغطي الأزياء المساحة الأوسع من الشخصيات إلى جانب الماكياج والملحقات وتصمم جميعها على وفق أبعاد محددة بحسب المعالجة الإخراجية للشخصية / النص المسرحي ، وقد تطورت تصاميم الأزياء المسرحية عبر العصور مع تطور الذوق الفني والاكتشافات المسرحية في الإخراج ، وابتكارات التصميم ، وتقنيات صناعة الخامات ويعرض المخرج /المصمم من خلال الأزياء دلالات واضحة عن طبيعة الشخصية لما تتضمنه الأزياء من قيم وإمكانات تعبيرية وجمالية فضلا عن الإبعاد الرمزية الواسعة. وبما يجعل الأزياء المسرحية تفترق عن الأزياء/ الملابس في الحياة اليومية»[3]

---

* تؤدي الإضاءة وظيفة سيميائية: فهي **تعبر علاميا** (وفق سنن دقيقة يمكن تفكيكها وقراءتها على حالات ووضعيات بعينها يتطابق فيها الدال بالمدلول، **فالضوء المتدفق يعني الفرح** مثلاً **والمتخثر بدرجا يعني تارة الضبابية، وتارة التأمّل، وطورا آخر التأزم**، أما **الإضاءة من أسفل إلى أعلى**، فهي **وان تثبت الممثل * في مكانه وتعزله فضائيه فإنها توحي بالعظمة**، إذ **تُضخّم جسد الممثل بالظلال** (ر. حمام السيقان)؛ أما إذا استعملت المصادر الضوئية **من الأعلى إلى الأسفل**، كما فعل كلود ريجي Claude Regy في إخراجه المسرحية المجانين في انقراض البيتر هندكة Handke Peter. Les gens déraisonnables sont en voie de disparition ، فهي **توحي بالضعة وضآلة الشخصيات** (الأضواء الفوقية) والإضاءة إلى ذلك، تملك سلطة التسمية والإشارة والإيحاء من خلال التلاعب والاستعمالات المعقدة والذكية. وقد بلغت درجة الكمال والاتقان والتخصص حتى أنها اصبحت علما قائما بذاته يدرس في الجامعات والمعاهد العليا ذات الصلة.

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري: معجم اللغة المسرحية، مركز الملك عبد الله بن عبد العزيز الدولي لخدمة اللغة العربية، الرياض، المملكة العربية السعودية، د ط، د ت، ص-ص 41-42

[2] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري: معجم اللغة المسرحية، المرجع نفسه، ص-ص 42-43

[3] المرجع نفسه، ص45

تأتي أهمية الزي المسرحي من كونه يوحي /يرسل أفكار للمتلقي ويقدم له بيانات عن الشخصية المسرحية دون الاستعانة بالكلمات أي قبل بدء الحوار (الصوت والإلقاء) هذا فضلا عن إن " للأزياء وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الاشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات "[17]. وعملية الترميز من خلال الأزياء يتم عبر تحديد تصميم خاص لشخصية دون غيرها ويتبع ذلك اللون / الألوان المخصص للشخصية. فالزي يرمز إلى الشخصية من خلال اقترانه العرفي بها، أو من خلال سياق العرض، و«تسهم البيئة الثقافية والجغرافية في التأثير على تصميم الأزياء ونوع النسيج المستخدم في تكوينه، كما يلعب الطراز والعصر وطبيعة المناخ والزخارف واللون والسعة والضيق دورا فيه تأسيسا لقيمته الجمالية والفكرية»[1] فالوظيفة التي تقوم بها الأزياء تتضمن بعدا رمزيا فضلا عن البعد الجمالي، ذلك لأن الأزياء المسرحية تقوم بإخفاء معالم جسد الممثل ومنحه معالم الشخصية المسرحية وإعطاءه هوية جديدة تدل على انتماء الشخصية إلى حضارة معينة ومستوى ثقافي واجتماعي واضح. وبذلك تظهر الصورة على درجة من التناغم بين الخطوط والألوان والملامس، وعليه تكون وظيفة الأزياء الأولى هي تقديم فكرة أولية عن طبيعة الشخصية، فالأزياء واحدة من العلامات التي تربط بين شكل العرض المسرحي وبين مضمونه لذا يجب أن تتسم هذه العلامة بوضوح الدلالة وانفتاحها على التفاعل مع العلامات الأخرى لتعزيز البعد الرمزي للعرض المسرحي .

هـ-المكياج:

يستخدم الإنسان لغة الكلام ولغة التعبير الإيمائي (بالجسد والوجه)، لذلك يمكن ان نقول بأنه يوظف لغتان للتواصل والاتصال ولا تقل أهمية إحداهما عن الأخرى، وما تعجز عنه إحداهما تكمله وتعضده الثانية، وللوجه دور مهم مع لغة الكلام أو بدونها، والأكثر وجدانية وصدقا هي لغة التعبير بالوجه، وأعمق التعبيرات الانفعالية تتجلى في العينين، إذ أن وقع الأحداث والأخبار وغيرها يبدو في تعبير العينين على أشده، ولغة ملامح الوجه تفصح بصورة أسرع من لغة الكلام عن بواطن الشخصية وهي لغة مرئية، مما تقدم تتضح أهمية الماكياج والأقنعة.

ومن الناحية التاريخية يعد استخدام الأقنعة سابق لاستخدام مواد الماكياج في العرض المسرحي، ويمكن أن يندمج مع الماكياج لأنهما يشكلان الطابع التنكري الذي يغطي وجه ورأس الممثل. وتؤدي الأقنعة والماكياج دورها الوظيفي باتجاه الممثل واتجاه المتلقي على حد سواء، وفيما يخص الممثل فان «النوع الصحيح من الماكياج بمثابة سلم لإبراز الشخصية في صورة حية ،ذلك إن الماكياج كالكلام وحركات الجسم التوضيحية التي رسمها الممثل بدقة في ذهنه للشخصية التي ينوي تمثيلها، أما وظيفة الماكياج بالنسبة للمتلقي فإنها تنحصر في إيصال وإفهام صورة الشخصية بشكلها الأدق تعبيرا، لهذا تلعب خطوط وألوان ملامح الوجه دورا رئيسيا في التعبير عن مكنونات الشخصية منذ لحظة ظهورها على خشبة المسرح »[2] إذ أنه من خلال تشكيل ملامح وجه الشخصيات المتواشجة مع الزي والملحقات يشرع المتلقي في بناء موقفه الابتدائي منها .

ثم إن أهم ما يتوجب العناية به عند عمل الماكياج هو أن يكون شكل ووجه الشخصية مقنعا في تصوير الشخصية المسرحية وذلك بإحكام تماثل أو إيحاء الصورة المسرحية للشخصية بالصورة الواقعية أو الذهنية – المتخيلة -وهي الصورة الشائعة مع إضفاء التعبير الجمالي المتوخى من عمل الماكياج أو القناع، وان أهمية العناية بتصميم وتنفيذ الماكياج والأقنعة تأتي من كونهما يشكلان وجه الشخصية الذي تعرف به ومن ثم يعدان الرمز المباشر للشخصية، فالماكياج دلالة تعني تشكيل ملامح وجه الممثل المعبر عن الحالة النفسية للشخصية بالخطوط والألوان والمواد الأخرى وتأتي الحالة الصحية والعمر بالدرجة الثانية عموما. ولغرض إتقان عمل الماكياج يمكن الاحتكام إلى محددات المظهر الجسدي وهي الوراثة، الجنس، البيئة، المزاج، الصحة، والعمر، وتعد الإضاءة من أشد المؤثرات في الماكياج، فالإضاءة غير الصحيحة تفسد الماكياج المتقن، أي تقلل من إحكامه، كما أن الإضاءة الصحيحة – وليدة الخبرة – مساعد قوي لفن الماكياج، لذا لا بد من التعاون بين اختصاصي الماكياج ومصمم ومنفذ الإضاءة للوصول إلى النتائج المثمرة .

---

[1] امتثال خليل إبراهيم: توظيف دلالات الأزياء العربية الموروثة في العرض المسرحي للنص الأجنبي، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ،1996، ص48.

[2]: ريتشارد كورسون: فن الماكياج في السينما والمسرح والتلفزيون، ترجمة: أمين سلامة، المركز العربي للثقافة والعلوم، بيروت، لبنان، 1986، ص ص1-4.

وتعد جمالية الماكياج من مصادر الإمتاع البصري الذي تمنحه الشخصية للمتلقي، كما يسهم في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الشخصية كوحدة متناغمة متكاملة، إذ أن الماكياج يرتبط جماليا وبصلة مباشرة بغيره من مكونات الشخصية. إن القناع يتضمن أبعادا رمزية أوسع من الماكياج وذلك لثبات الملامح، وقد استخدمت الأقنعة منذ نشأت المسرح ولحد ألان.ومن الملاحظ أن قيمة الترميز وكثافته في الماكياج والأقنعة منخفضة بالقياس إلى المنظر

4-خطاب الفرجة المسرحية:

تحظى الفرجات باهتمام بالغ من لدن الباحثين والنقاد، وهذا الاهتمام يرجع إلى أن المنظورات التي كانت سائدة حولها ما فتئت تتجدد باستمرار، نظرا لما أصبحت تفرزه هي نفسها من أشكال وأنماط فرجوية مغايرة نتيجة تفاعلها مع التحول الهائل الذي تعرفه التعبيرات الثقافية في عالم معولم، ونظرا لتجدد وتنوع المقاربات التي اهتمت بها، وذلك في ضوء ما تبلوره الأبحاث المعاصرة في مجال دراسات الفرجة

-مفهوم الفرجة:

منذ نشأة المسرح وهو أشكال فرجوية نابعة من التجربة الإنسانية، وتختلف الفرجة من قطر إلى آخر، باختلاف عادات كل شعب، وباختلاف المسارح التي لا تتشابه فيما بينها على مستوى الفرجات، فكل اجتماع لأداء طقوس سواء كانت دينية أو عرفية يحاول أن يمثل في شكل درامي الاحداث أو الأساطير المرتبطة بذلك الاجتماع، ليجسد الوعي به في السلوك والحياة الاجتماعية بواسطة مسرحته، وبإحياء ما يحمل من خصوصية طقوسه واستعادة عروضه الإيمائية التقليدية، فيتحول إلى نوع من الاحتفالات، والاحتفالات نمط من الفرحة، وهذا ما تجسده كثير من الطقوس والشعائر الدينية العتيقة، والأشكال الاحتفالية والفرجوية التقليدية التي عرفتها كل المجتمعات الإنسانية.

ويستدعي خطاب الفرجة قبل كل شيء ما يسمى بالإمتاع (**FR : Agréments/ EN : Atractiveness**) والامتاع عموما، «هو ما كان غير مُضجر أو رتيب. وبصفة عامّة هي طريقة يُراد منها إضفاء المتعة بواسطة زخارف ووشي ومُؤثّرات كما الشأن في المُنمنمات الحائطية والقطع الموسيقية التي تُبرزجوانب جمالية فريدة وفي **المسرح**، هو لفظ يطلق على المشاهد الفُرجوية التي تشد ّ انتباه المتفرج شدّا فتُضفي على المسرحية مُتعة وتطرد الملل. من ذلك بالخوارق الموصولة االسطورية المشاهدوكذلك الفواصل الدرامية الهزليّة والموسيقيّة ونحوه»[1]

- أثر الإضاءة في خطاب الفرجة (EN: Lighting effect/FR: Effet de lumière)

أثر الإضاءة «هو انطباع تنشئه قيم الإضاءة لدى المتلقي بواسطة طرائق محددة ومخصوصة كأن يُركز ضوءا كثيفا، متخثرا على شخصية ليوحي بتأزمها، أو ضوءًا متحركا من منوار ثابت، ضوءًا مندلقا على الشخصية لخلق أثر إضاءة القمر والإيحاء بالتأسي في جو حالم، إلى غير ذلك من المناخات التي يمكن الحصول عليها بواسطة طرائق إضاءة معقدة وإيحائية»[2]

وتعد الإضاءة من أشد المؤثرات في الماكياج، فالإضاءة غير الصحيحة تفسد الماكياج المتقن، أي تقلل من إحكامه، كما أن الإضاءة الصحيحة – وليدة الخبرة – مساعد قوي لفن الماكياج، لذا لا بد من التعاون بين اختصاصي الماكياج (المانكير) ومصمم ومنفذ الإضاءة للوصول إلى النتائج المثمرة.

-أثر الأزياء في خطاب الفرجة:

- تأتي أهمية الزي المسرحي من «كونه يوحي أو يرسل أفكار للمتلقي ويقدم له بيانات عن الشخصية المسرحية دون الاستعانة بالكلمات أي قبل بدء الحوار (الصوت والإلقاء)، هذا فضلا عن إن "**للأزياء وظيفة جمالية تساهم في تشكيل الصورة النهائية العامة للعرض، هذا بالإضافة إلى طاقتها الاشارية التي تساهم في الإفصاح عن معاني الأحداث ودلالات الشخصيات**

-أثر المكياج في خطاب الفرجة

وتعد جمالية الماكياج من مصادر الإمتاع البصري الذي تمنحه الشخصية للمتلقي، كما يسهم في إبراز القيم الجمالية لبقية عناصر الشخصية كوحدة متناغمة متكاملة، إذ أن الماكياج يرتبط جماليا وبصلة مباشرة بغيره من مكونات الشخصية. إن القناع يتضمن أبعادا رمزية أوسع من

---

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري: معجم اللغة المسرحية المرجع نفسه، 50

[2] المرجع نفسه، ص 21

الماكياج وذلك لثبات الملامح، وقد استخدمت الأقنعة منذ نشأت المسرح ولحد ألان.ومن الملاحظ أن قيمة الترميز وكثافته في الماكياج والأقنعة منخفضة بالقياس إلى المنظر

وما خطاب الفرجة في النهاية سوى قدرة الممثل على تقمص الشخصية، وتوصيل فكرة مؤلف النص المسرحي، ورؤية المخرج في نسق سينوغرافيا يعمل على إغراء الجماهير (EN: Seduction of the audience/FR: Attrape – parterre) وقد «تناول فولتير Voltaire مفهوم إغراء الجماهير وقد **عنى به الكتابة الجيدة** والقطوف الدانية م**خاطبات مسهبة رشيقة ومقتطفات شعرية حماسية، وأحاديث فردية مؤثرة)** وكل ما من شأنه أن **يغري المشاهدين**. ذلك أن الجمهور الذي يشغل ردهة المسرح كان من السوقيين والمهمشين، وأصحاب الطباع السيئة، الميالين بطبعهم إلى التهريج، لذلك يكثر من التعاليق المستهجنة قصد الإضحاك عن طريق مهرج مزاح، ولهذا **توجب إغراؤه بخطاب ينتزع إعجابه ويستجيب لأفق انتظاره**، وبالتالي **يدفعه إلى متابعة العرض والتزام الهدوء**»[1]

[1] التيجاني الصلعاوي، رمضان العوري: معجم اللغة المسرحية، المرجع نفسه، ص44

الدرس الرابع عشر

من الشعريات الأدبية إلى الشعريات التاريخية

From literary poetry to historical poetry

تمهيد:

شهدت الكتابات الأدبية تحولات كثيرة ولعل أبرزها التحول من الكتابة الأدبية إلى الكتابة التاريخية كاليوميات والمذكرات التي لا تخلو من أسلوب ابداعي، فما هي اليوميات والمذكرات؟ وما الفرق بينهما؟ وكيف تم الانتقال من الأدبية إلى التاريخية؟

1-اليوميات

(DIARY / JOURNAL – JOURNAL INTIME)

1.1-مفهومها:

واليوميات أحداث ترد في حياة الفرد بطريقة غير مرتبة على شكل أجزاء متقطعة، إذ تمثل «**سرد سيري يخضع خضوعا كاملا لسلطة الزمن اليومي**، وتتقيد كتابيا بظروف الزمكانية والنفسية والاجتماعية لكيفية اليوم الذي تسجل فيه كل يومية، كما **يستند شكل اليومية لغة وتشكيلا إلى طبيعة الأحداث الشخصية**، فتكون قصيرة، أو متوسطة الطول، أو طويلة وتكون **قائمة على حدث واحد ومجموعة أحداث، وتكون ذات حيوية، وإثارة وتنوع**، أو أقل حيوية وإثارة وتنوع، وتظهر حماس الراوي أو قلة حماسه، وتكون ذات طابع حكائي أو وصفي»[1]، وهذا يعني أن **اليوميات متحررة من كل القيود والارتباطات**، إذ يظهر ذلك في تسجيل تفاصيل ودقائق الأحداث، وهي **تخضع لسلطة الزمان والمكان بالدرجة الأولى، إلى جانب التطرق إلى الظروف النفسية والاجتماعية المؤثرة على الحالة الشخصية**.

ومنه فاليوميات " «سجل للتجارب والخبرات اليومية، وحفظ الأخبار والأحداث الحياتية للشخص»[2]، وترتبط اليوميات «بشخص معين معروف يرصد فيها يوميات حياته في علاقاتها مع الآخرين مثل يوميات نائب في الأرياف لتوفيق الحكيم»[3]، **ويوميات يحيى حقي في خليّها على الله 1987، يوميات مدرسة حرة لزهور ونيسي 1979.**

وهي «خواطر ووقائع ومشاعر وأخبار يدونها الكاتب، يوما بعد يوم، ولا يجمعها سوى اندراجها في مجرى يومه(...)تستجيب اليوميات لحاجة كاتبها إلى فحص الضمير، أو الاحتفاظ بذكريات يهددها الزمن والنسيان، أو تنفيس ثورته ضد ضغوط العائلة والمجتمع، أو توضيح مسألة غامضة، أو كشف قضية مطوية. (...)واليوميات عموما كتابات خاصة لا يقصد الكاتب نشرها بين الناس، (...)ولكن القصد المسبق إلى النشر يخرج الكاتب من جو الحميمية الخالصة والبوح الحر ويضعه في لقاء غير مباشر مع القارئ وذوقه ومتطلباته وشروطه، كما لم يمنع وجود يوميات وضعت منذ البداية بقصد النشر»[4]

2.1-نشأتها:

وقد ظهر هذا اللون في أوروبا في القرن الثامن عشر استجابة لميل متزايد عند الفرد للنظر في نفسه

يعد (فيليب لوغون **Philippe Lejeune** 1938 -) المنظّر الرئيس لليوميات. وقد سبقته اجتهادات صغيرة، تمركز جهد (لوغون) في كتابه: «السيرة الذاتية: الميثاق والتاريخ الأدبي» في الارتقاء بفنية السيرة الذاتية وعلاقتها مع أنواع المتلقين المتباينين، مما يجعل منها مادة أثيرة للشعرية من جهة أخرى، كما ركز (لوغون) على الاهتمام باليوميات وبكتابة وتدوين تفاصيل المعيش اليومي والعادي والهامشي.

كما يشير محمود عبد الغني في مقالته (اليوميات الخاصة: هل يجب كتابة الحقيقة؟) إلى عام 1880م عندما نشر السويسري (هنري إميل) يوميات له بعنوان: «**شذرات من يوميات خاصة**»،

---

[1] عبد المجيد البغدادي: فن السيرة الذاتية وأنواعها في الأدب العربي، مجلة القسم العربي بجامعة بنجاب لاهلاور باكستان، ط1، 2016، ص 12

[2] المرجع نفسه، ص 13.

[3] تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، فدوى طوقان، جبرا إبراهيم جبرا، وإحسان عباس نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002ص 20.

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: المرجع نفسه، ص179

ويومئ إلى الموقف الذي اتخذه (فيرديناند برونتيير) من كتابة لامرأة نشرت يومياتها الشخصية فوصف يومياتها بأنها: «مجرد جنس بسيط، أنثوي، طفولي». وهذا مؤشر واضح على استهجان اعترافات المرء الواقعية والمبالغة عند نشرها على العلن.

3.1-أنواع اليوميات[1]:

أ-اليوميات الأدبية:

من أبرز الأدباء والكتاب الغربيين الذي داوموا على كتابة يومياتهم، البريطانية (فيرجينيا وولف) (1882 - 1941) التي بدأت بكتابة يومياتها عندما كانت في الخامسة عشرة من عمرها، في شهر يناير عام 1897، وكانت عائلتها تلقبها باسم (مؤرخة العائلة غير الرسمية)، وقد زودتنا يومياتها بطريقة تفكيرها ككاتبة جدلية، وأسلوب بناء شخصيات أعمالها ومشاعرها، والكآبة التي هيمنت عليها في المرحلة الأخيرية من عمرها. كما كانت اليوميات مصدر إلهام للعديد من الكتاب والأدباء، مثل عمل (يوميات رجل مجنون) للكاتب الروسي (نيكولاي غوغول 1809-1852) التي نشرها عام 1835، وهي قصة قصيرة على شكل يوميات موظف.

وتكشف **يوميات الكاتب التشيكي (فرانز كافكا Franz Kafka 1883-1924)** التي تحمل عنوان (يوميات فرانز كافكا)، عن منابع إلهامه وطبيعة حياته ورحلاته وأفكاره حيث تمتد اليوميات على مدار ثلاث عشرة عاما تقريبا، وقد شرع (كافكا) بكتابته عندما كان في السابعة والعشرين ثم توقف وهو على مشارف الأربعين.

وقد صدر مؤخراً كتاب جديد عن **يوميات (أنطون تشيخوف 1860-1904)** ويحمل عنوان (أنطون تشيخوف: دفاتر سرية)، ويضم مجموعة قصاصات قصاصات عثر عليها بين أوراق (تشيخوف) غير المنشورة داخل مغلف حمل كلمات موضوعات أفكار ملاحظات شذرات حيث كانت زوجة الكاتب الروسي الكبير (أولغا ليوناردوفنا كنيبر) تبحث عن مفكرته التي كان يدون فيها مداخل منفصلة تتعلق بأعماله المستقبلية وأحلامه والاقتباسات الأدبية التي كان يحبها.

وفي أدبنا العربي، كتبت اليوميات منذ القدم وأول مرجع متوفر لها من القرن الثاني عشر، لابن البنا وما كتبه مشابه لليوميات الحديثة، وكذلك **يوميات نائب في الأرياف**، للأديب توفيق الحكيم (1898 - 1987)، ويسرد فيها مشاهداته من الحوادث والقصص التي عرضت عليه أثناء عمله في القضاء في أحد مناطق الريف المصري. وتدور أحداث الرواية حول معاناة هذا النائب القادم من القاهرة إلى الأرياف، وكيف يمضي وقته في محاربة البعوض والذباب والاصطدام مع المأمور وكاتب النيابة.

أما **اليوميات التي تنشر في الصحف اليومية** فمثال عليها، **يوميات فكرة**، التي بدأها الكاتب المصري علي أمين (1914 - 1976) في صحيفة الأخبار اليومية، ثم واصل كتابتها شقيقه التوأم مصطفى أمين (1914 - 1997)، بعد وفاته، وكذلك يوميات أنيس منصور (1924) في صحيفة الأهرام اليومية تحت عنوان (مواقف).

ب-اليوميات السياسية:

أُلِف العديد من القادة والمسؤولين السياسيين كتابة يومياتهم التي تعنى بدورهم الوطني، وأبرز من كتب في هذا الإطار الزعيم المصري الراحل جمال عبد الناصر، الذي نُشرت يومياته بعد وفاته، ويحمل الكتاب عنوان (**يوميات جمال عبد الناصر في حرب فلسطين**) الذي صدر في بداية العام الجاري، للكاتب عبد الله السناوي*.

---

[1] رشا المالح: اليوميات ذاكرة تسرد تفاصيلها على الورق https://www.albayan.ae/paths/life/2011-06-05-1.1450285

* صاغ السناوي الكتاب (**يوميات جمال عبد الناصر في حرب فلسطين**) من خلال الوثائق التي كتبت بخط يد الزعيم الراحل، والوثائق التي نشرها من خلال محمد حسنين هيكل في (آخر ساعة) عام 1955، تلك الأوراق التي أودعها ناصر كل انطباعاته وتعليقاته على ما دار في الكتيبة التي كان ضمن صفوفها، إلى جانب انتقاداته لقيادة الجيش في فلسطين، بل إنه يحكي واقعة مليئة بالكوميديا السوداء

وأبرز اليوميات التي نشرت في الزمن المعاصر وتجمع بين السياسة والتاريخ والأدب، (يوميات خليل السكاكيني)، التي نشرت بعد مضي نحو القرن على بداية تدوينها، ومضي 50 عاما على وفاة صاحبها، ويغطي الجزء الأول منها الفترة ما بين 1907 و1912، ويتحدث فيه بالتفصيل عن رحلة السكاكيني*.

ج-اليوميات الفنية:

تختلف يوميات الفنانين التشكيليين عن الكتاب والأدباء فهي تعتمد على الصورة البصرية أو رسومات الفنان اليومية التي تضم غالبا عدد من الكلمات والجمل، إضافة إلى بعض المواد الأخرى التي يلصقها الفنان على دفتره كفن الكولاج، وأغلب دفاتر يوميات الفنانين من الورق المقوى التي يرسمون عليها أفكار وتصورات مشاريعهم التي ينفذونها لاحقا

4.1-السرد في كتابة اليوميات:

جعل بعض الكتاب من اليوميات « مختبرا لتجريب أشكال جديدة في الكتابة فصار السرد في اليوميات مزامنا للحدث تقريبا، بينما **السرد يلحق الحدث في المذكرات والسيرة الذاتية**، وتغفل اليوميات عنصرًا أساسيًا من عناصر الخلق الأدبي هو الخيال الذي ينتقي الأحداث الأساسية ويترك التفاصيل في الظل، لهذا لا يأتي نصها على شكل بناء منطقي بل على صورة الحياة، أي متفرق الأجزاء، لا يسير إلى غاية، ويغيب عنه المشروع الإجمالي الناظم والموحد، وعلى الرغم من أن كاتب اليوميات لا يتطلع فيها إلى غاية جمالية، لكن هذا لم يمنع وجود يوميات عالية القيمة الفنية»[1] فتداخلت الاجناس الأدبية وتغيرت وجهة السرد

- **السرد المزامن للحدث (simultanee)** : وهو الزمن الحي الذي يتطابق فيه كلام الراوي مع جريان الحدث . وقد حاول بعض الكتاب خلق شيء من التماسك في هذا السرد من خلال رواية حكاية كاتب يشرع في كتابة روايته[2] . **اليوميات**

5.1-اليوميات والنقد[3]

لم تجد اليوميات إقبالا في الدراسات النقدية، ولهذا أسباب عديدة ممكن ان نختصرها في الآتي:

- عدم نشر اليوميات إجمالا

-طبيعة كتابتها التي لا تتطلب مقدرة فنية عالية

- تنوع مضمونها من تأريخ الأحداث اليومية إلى الكتابة الشخصية الحميمة، ومن الملاحظات على الكتب المقروءة إلى تدوين الأفكار السياسية والأخلاقية.

- تنوع شكلها من الملاحظات السريعة إلى العرض المستفيض، وهذا ما يفسر تفاوت حجمها والأخلاقية. والرابع هو تنوع شكلها من الملاحظات السريعة إلى العرض المستفيض، وهذا ما يفسّر تفاوت حجمها من بضع عشرات من الصفحات عند (بودلير Baudelaire) إلى آلاف الصفحات (نحو سبعة عشر ألف صفحة عند (هنري ف . أَمْيِلْ H.F. Amiel).

---

* يتحدث السكاكيني (1878-1953) في كتابه (**يوميات خليل السكاكيني**) بالتفصيل عن رحلة من القدس إلى نيويورك في سنة 1907، وعن إقامته، طوال تسعة أشهر في الحي السوري في منهاتن. ويرصد فيها الكاتب حياة السوريين (فلسطين ولبنان وسوريا) في نيويورك وأحوالهم الاقتصادية وعلاقاتهم الإنسانية في بداية القرن العشرين. واللافت أن رسائله التي بعث بها من نيويورك إلى القدس (41 رسالة بقي منها 35 رسالة فقط) كانت موجهة، في معظمها، إلى حبيبته سلطانة عبده، بينما لم تجب هي إلاّ برسالة أو رسالتين فقط. ويفصح في هذه الرسائل-اليوميات السكاكيني عن وعي مبكر بخطر الصهيونية وتقسيم فلسطين ووعد بلفور، ويعيب على إنكلترا ظلمها للفلسطينيين الذي فاق مظالم الأتراك، ويغطي في الجزء الثاني السنوات الأخيرة للعهد العثماني في المشرق العربي قبل أفول نجم هذا الحكم الذي امتد على أربعة قرون ونيف (1516 - 1918)، والذي على الرغم من طول مدته وأهميته، فإن الدراسات التاريخية التي نشرت بالعربية عنه وعن تاريخ فلسطين خلال الفترة العثمانية، قليلة. وقد صدر الجزء الثامن من يومياته عام 1002 بعنوان (الخروج من القطمون) .

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: المرجع نفسه، ص179

[2] المرجع نفسه، ص-ص 105-106

[3] المرجع نفسه، ص 179

2-المذكرات (MEMOIRS - MÉMOIRES)

وهي من المصادر التاريخية المهمة التي ترسم صورة حقيقية لتفصيلات الحياة اليومية الاجتماعية والاقتصادية والسياسية في منطقة معينة وفترة زمنية محددة، بحيث يستطيع القارئ والباحث الدارس فهم الواقع الذي كان يعيشه انسان تلك الفترة من مختلف جوانب الحياة ما يساهم الى حد كبير في فهم الحاضر والتخطيط للمستقبل والاستفادة من تجارب الماضي.

1.2-مفهومها:

تعد المذكرات «**حكي استرجاعي يقوم فيه الراوي المذكراتي بوصفه مشاهدا بمراجعة مدونات سبق وأن سطرها في ظروف معينة**، فيعيد كتابتها برؤية متكاملة، وراهنة تتجه إلى التاريخ والأحداث والموضوعات والقضايا أكثر من اتجاهها إلى البناء الشخصاني للراوي»[1]، ويتمتع راوي المذكرات **بالحرية في السرد** إذ يُعيد «بناء الأحداث وصياغتها صياغة يكون فيها أكثر حرية في سرد مرويات معينة، وإغفال أخرى»[2].

والمذكرات نوع من أنواع الكتابة التاريخية، يراها البعض وثيق الصلة بالسيرة الذاتية، ويقول البعض اناها «سيرة ذاتية، في الغالب، تنقل تجارب -الماضي المعاشة إلى الناشئة، وتعتمد نظرة توليفية للأحداث تسمح بإعادة ترتيب الوقائع بما يوافق رغبة الكاتب الرغبة في تعويض النقص أو الانتقام أو طمس الحقيقة(...)»[3]،والفرق بين السيرة الذاتية والمذكرات هو أن الأولى (الرواية) تروي قصة حياة الكاتب وتسجل خبراته ومنجزاته، في حين تعنى الأخرى (المذكرات) توصف **الأحداث وتعليلها وخاصة تلك التي لعب فيها كاتب المذكرات دورا أو تلك التي عاشها أو شهدها من قريب او بعيد**

كما يظهر **الفرق بين السيرة الذاتية والمذكرات** بشكل جلي وواضح في أن «**السيرة الذاتية تعتمد على الذاكرة** في تسجيل ما مر بها، **والمذكرات تكون جزء مهم يساعد كاتب السيرة** على تذكر ماضيه»[4]، وبالتالي فالنقطة الفاصلة بين **السيرة الذاتية والمذكرات أن الأولى تركز بالدرجة الأولى على الذاكرة، في حين نجد أن المذكرات تبنى على أساس الوقائع التاريخية.**

يركز (فيليب لوجون) على الفنون القريبة من السيرة الذاتية، فيقول: «ستكون السيرة الذاتية هي عمل يجمع في الوقت نفسه الشروط المشار اليها في كل صنف من هذه الأصناف. ولا تجمع الأنواع المشابهة للسيرة الذاتية لك الشروط، وهذه لائحة الشروط غير المحققة حسب الأنواع :

-المذكرات.

-السيرة.

-الرواية السيرة الذاتية.

-اليوميات (الخاصة)

-الرسم الذاتي أو المقالة.

ومن البديهي أن مختلف الأصناف متفاوتة من حيث اجباريتها: اذ يمكن ان يتحقق الجزء الأكبر من بعض الشروط دون أن يتم ذلك كليا يجب أن يكون النص حكياً قبل كل شيء»[5]، فالمذكرات واليوميات والسيرة والصورة القلمية يمكن ان تلتقي مع كتابة المذكرات من الناحية الفنية واللغة الكتابية لتحقيق الهدف من الكتابة الذاتية، الا وهو الربط الفعلي بين الذات ومجموعة من الأصناف الكتابية التي توثق الاحداث القريبة

---

[1] محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007، ص 130

[2] المرجع نفسه، ص 130.

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: المرجع نفسه، ص147

[4] محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة، المرجع نفسه، ص132.

[5] فيليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الادبي: ، ترجمة عمر بن علي، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، 1994، ص 23

من الانسان مثلما توثق النزعات الذاتية التي أصبحت تتحقق في الكتابات الروائية الحديثة غير المنضبطة، والتي تحقق الحضور الذاتي للكاتب أو واحدة من شخصيات، ويمكن ان تسهم سير الأجيال والصراعات الفكرية في انجاز مثل هذا الصنف الادبي، والمرجع الثقافية المهمة.

يشير الدكتور محمد الباردي إلى أن «المذكرات هي أكبر الاجناس قربا الى السيرة الذاتية، وكثيرا ما وشحت كتب السيرة الذاتية بعبارة "مذكرات" وبها تعقد مع المتلقي ميثاق قراءة ولكنه ميثاق زائف لأن الحد الفاصل بين السيرة الذاتية والمذكرات قائم. **فالسيرة الذاتية** - على خلاف المذكرات-**تروي أحداثا شخصية وتنأى عن سرد الاحداث العامة** في حين **تركز المذكرات عادة على تدوين الاحداث دون التعليق على الحياة الشخصية لكاتب المذكرات**»[1]، ويمكن أن نذكر في هذا النوع كتابات أحمد عرابي في (كشف الستار عن سر الأسرار) ، أحمد شفيق في **مذكراتي في نصف قرن**، أحمد لطفي السيد في **قصة حياتي**، أكرم الحوراني في **مذكرات أكرم الحوراني** ، محمد حسنين هيكل في **مذكرات في السياسة المصرية**، مالك بن نبي في **مذكرات شاهد للقرن**.

2.2-نشأتها:

ظهرت المذكرات منذ عصور بعيدة، تلبية لرغبة بعض الرجالات في تدوين الأحداث التي شهدوها أو شاركوا في صنعها، لذلك كانت «الكتابة المذكراتية معركة ضد النسيان، وضد تجاهل الأحداث مهما تضاءل حجمها وتأثيرها. فالذكر في لسان العرب الحفظ للشيء، والذكرى بالكسر نقيض النسيان والمذكرات هي مرويات شخصية مدوّنة شَهِدَ المؤلّف أحداثها بنفسه، أو وقعت في حياته. إنها أدب يقوم على تسجيل ما هو يومي عن مشاهدة، أو عن معاصرة للأحداث والتحولات عظيمةً كانت أو روتينية. **ويتكئ فن كتابة المذكرات** على ما يمكن تسميته **بأدب اليوميات** (Journal literature) الذي يواكب الأحداث اليومية ويسجلها حال وقوعها لحظة بلحظة، غير أنّ أدب المذكرات يُكْتَبُ في الغالب متأخراً عن زمن وقوع تلك الأحداث معتمداً على فاعلية الذاكرة»[2]

وقد اختلط في هذه الكتابات الوجه التاريخي.

3.2-أنواعها [3]:

تتعدد أنواع المذكرات بحسب موضوعها ولغتها، فإذا كانت المادة المكتوبة، سرد واستذكار للماضي من دون أية وثائق أو رسائل أو نصوص مدونة في زمن مضى خلال حياة الكاتب، فهي مجرد **ذكريات**، أو مجرد **استذكارات** (...) لكن الأصوب أن أذكر كلمة(مذكرات) لأنها تعد من أدب المذكرات، وان كانت تحمل معها الكثير من التساؤلات والموضوعات التاريخية والسياسية (...) فهي تجمع بين المذكرات التاريخية والسياسية والأدبية

أ-المذكرات الشخصية:

وهي المذكرات التي تعكس حياة الفرد وأحاسيسه ومواقف بطولية او لحظات فشل، كما انها تحتوي على افكار ومشاريع قد تكون مهمة في المستقبل البعيد، والمذكرات الشخصية نهج يتبعه العديد من الشخصيات التاريخية والمشهورة فكثيرة هي الكتب التي تحتوي على سيرة ذاتية عن شخصية معينة بقلمه شخصياً، مثلاً كتاب **كفاحي*** لـ (أدولف هتلر Adolf Hitler 1889-1945) الذي ذكر فيه قصته مع ملاحظاته الشخصية لكل ما حدث له في حياته.

ب-المذكرات الوثائقية:

وهي مذكرات مسلسلة تتناول مجالات عديدة، أدبية وسياسية وفلسفية واجتماعية وفنية، وأكثر ما تشمل على آراء اجتماعية موزعة وحكم متناثرة ومقالات واقوال عابرة مستقلة.

---

[1] محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الادب العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م، ص9

[2] حبيبة بوزوادة: أدب المذكّرات في التراث العربي، قراءة في الثغر الجماني لان سحنون الراشدي، مجلة اللغة العربية، المجلد 24، العدد2، السنة الثلاثي الثاني 2022، ص 60

[3] المرجع نفسه، ص-ص 60-61

* كتاب كفاحي، كتاب جمع بين عناصر السيرة الذاتية والشرح التفصيلي لنظريات هتلر الملقبة بالنازية. كتبه هتلر أثناء فترة سجنه إثر محاولة الانقلاب الفاشلة 1923

ج-المذكرات الأدبية:

المذكرات نص مكتوب من قبل شخص يتضمن موضوعا أدبيا أو تاريخيا، فإذا كتبت المذكرات بلغة أدبية فهو يعد المذكرات الأدبية

ج-المذكرات التاريخية:

وهي التي تهدف إلى الكلام عن الآخرين أو عن المؤلف نفسه، ويعتمد صاحبها في تدوين الوقائع على الذاكرة أو المشاهدة ملتزماً ما أمكن على الحياد فيما يكتب، وبمعنى آخر وإذا كتبت بلغة تاريخية أو سياسية، فهو تعد المذكرات التاريخية، كمذكرات الساسة ورجال الفكر ممن لهم أدوارٌ تاريخية مهمة.

وهذه بعض الأسماء التي كتبت أدب الذات بين يوميات، مذكرات، وسير ذاتية، في الأدب الحديث والمعاصر:[1]

اسم المؤلف	تاريخ ميلاده	عنوان المؤَلّف	تاريخ تأليفه	عمره عندما ألف سيرته
طه حسين (مصر)	1889	الأيام	1929	40 عاما
عباس محمود العقاد (مصر)	1889	أنا حياة قلم	1942 -1964	عمره يناهز 58
إبراهيم المازني (مصر)	1889	قصة حياة	1952	تجاوز الخمسين بقليل
أحمد أمين (مصر)	1886	حياتي	1952	66 عاما
مخائيل نعيمة (لبنان)	1889	سبعون	1959	70 عاما -في 3 أجزاء
توفيق الحكيم (مصر)	1898	عصفور من الشرق	1938	40 عاما
رفعت السعيد (مصر)	1932	مجرد ذكريات	1999	67 عاما – في 3 أجزاء
فدوى طوقان (فلسطين)	1917	رحلة جبلية رحلة صعبة الرحلة الأصعب	1989 1993	72 عاما
عبد الله الطوخي (مصر)	1930	دراما الحب والثورة	1995	65 عاما
محمد لعروسي المطوي (تونس)	1920	رجع الصدى	1991	71 عاما
جبرا إبراهيم جبرا(فلسطين)	1920	البئر الأولى	1998	78 عاما
محمد شكري (المغرب)	1935	الخبز الحافي	1980	45 عاما
نوال السعداوي(مصر)	1937	أوراق حياتي	2000	63 عاما
شوقي ضيف (مصر)	1910	معي	1995	85 عاما
عبد الرحمان بدوي(مصر)	1917	سيرة حياتي	2000	63 عاما
حنا مينة (سوريا)	1924	بقايا صور المستنقع القطاف	1975 1977 1986	51 عاما 53 عاما 62 عاما
يحي حقي (مصر)	1905	خليها على الله (يوميات)	1987	82 عاما

[1] لبنى خشة: أدب الذات وتحولات المفاهيم والكتابة، الملتقى الوطني السرد الذاتي في الأدب الجزائري القديم والحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة يومي 28-29-نوفمبر 2023، ص09

سهيل إدريس (لبنان)	1925	كتاب ذكريات الأدب والحب	2002	77 عاما -في جزئيين
إدوارد سعيد (فلسطين)	1935	خارج المكان	1998	63 عاما
عبد القادر الجانبي (العراق)	1944	كتابة على هواء طليق	1995	51 عاما
محمود درويش (فلسطين)	1941	لماذا تركت الحصان وحيدا؟	1995	54 عاما –شعر
محمد القيسي (فلسطين)	1944	ثلاثية حمدة	1997	53 عاما
مالك بن نبي (الجزائر)	1905	مذكرات شاهد للقرن	-ج1-الطفل 1965 -ج2-الطالب 1970	-60 عاما -65 عاما
زهور ونيسي (الجزائر)	1937	من يوميات مدرسة حرة	1979	42 عاما
مرزاق بقطاش (الجزائر)	1945	طيور في الظهيرة	1976	31 عاما
		البزاة	1986	41 عاما
أسيا جبار (الجزائر)	1936	Nulle part dans la maison de mon père لا مكان في منزل والدي	2007	71 عاما
عز الدين مهيوبي (الجزائر)	1959	ما لم يعشه السندباد	2011	52عاما
وسيني الأعرج (الجزائر)	1954	سيرة المنتهى عشتها كما اشتهتني	2014	60 عاما
أحلام مستغانمي (الجزائر)	1953	شهيا كفراق	2019	66 عاما
		أصبحت أنت	2023	70 عاما
السعيد بوطاجين (الجزائر)	1958	أعوذ بالله	2014	56 عاما
مليكة مقدم(الجزائر)	1949	المنوعة (L'interdite)	1993	44 عاما
		رجالي (Mes hommes)	2005	56 عاما
فضيلة الفاروق (الجزائر)	1967	مزاج مراهقة	1999	32 عاما
ياسمينة صالح (الجزائر)	1969	بحر الصمت	2001	32 عاما
فيروز رشام (الجزائر)	-	تشرفت برحيلك	2017	-
أحلام حجاز (الجزائر)	-	عطر الماضي	2017	-

4.2-الفرق بين اليوميات والمذكرات

أ- الراوي (NARRATOR - NARRATEUR)

يقدم (كايزر Kayser) مسلمة مفادها أن جميع الأشكال السردية تحوي ساردا، لذلك كان الاهتمام بالسارد في الأعمال السردية **باعتباره تقنية تقدم من خلالها المادة الحكائية نظرا لأهميته في الخطاب، إذ بطبيعته و موقعه تتحدد طبيعة النص السردي**، و قد سعى معظم المبدعين إلى إخفاء صورهم ووضع سارد يسرد الأحداث وفق رؤيا معينة.

وينطلق مفهوم السارد من كونه «شخصية تخييلية أو كائنا ورقيا حسب بارت، ولهذا فهو يختلف عن المؤلف الحقيقي للعمل الأدبي -الشخصية واقعية-والسارد تقنية يستخدمها المؤلف ليقدم بها عالما تخييليا، فهو حسب البعض قناع تبناه المؤلف ليعبر به عن رؤياه الخاصة»[1]

إن السارد هو مانح السرد، «فهو الذي يرسله إلى الطرف الآخر(..) سواء تجلى هذا الآخر نصيا أم لا، إنه كذلك ذلك الصوت الذي قد يغدو خفيا أحيانا و الذي " يأخذ على عاتقه سرد الحوادث ووصف الأماكن و تقديم الشخصيات و نقل كلامها و التعبير عن أفكارها و مشاعرها وأحاسيسها »[2]

و«في كل حكاية -مهما قصرت-متكلم يروي الحكاية ويدعو المستمع إلى سماعها بالشكل الذي يرويها به. هذا المتكلم هو الراوي أو السارد. لا حكاية بلا راو يرويها. **يندمج الراوي والكاتب في النص التاريخي والسيرة الذاتية الحقيقية والرحلة**. فالراوي / الكاتب هو الذي يروي الأحداث التي شهدها أو سمع عنها، وهو الذي يروي سيرة حياته كما عاشها أو كما يراها في زمن الكتابة. في الحالين نحن أمام راو حقيقي لا وهمي، لأن الحوادث التي يرويها هي – أو ينبغي أن تكون -حقيقية»[3]، أما في كتابة اليوميات والمذكرات فالسارد هو المؤلف ذاته.

-موقع الراوي[4]:

تختلف مواقع الراوي في النص لاختلافِ مستويات السرد، واختلاف علاقات الراوي بالحكاية التي يرويها واختلاف التبئير:

يمكن لموقع الراوي أن يتحدد من خلال **مستوى السرد**؛ فيكون الراوي خارج الحكاية الرئيسية التي يرويها

أو داخل هذه الحكاية (extradiégétique /intradiégétique)

ويمكن لموقع الراوي أن يتحدد من خلال علاقته بالحكاية التي يرويها فهو إما؛

- أن ينتمي إليها باعتباره واحدا من شخصياتها **جواني الحكي** (homodiégétique) [**اليوميات، المذكرات، الاعترافات، السير الذاتية**]
- لا ينتمي إليها **براني الحكي** (. hétérodiégétique) [**السير الغيرية**]

وهذه المواقع تتداخل فيما بينها فيتولد من تداخلها أربعة أشكال أساسية :

-راو خارج الحكاية ولا ينتمي إليها(extradiégétique / hétérodiégétique)

هو راوي الحكاية الرئيسية بضمير الغائب، يكون في النماذج السردية الواقعية اجمالا، **[السيرة الغيرية]**

-راو خارج الحكاية وينتمي إليها (extradiégétique / homodiégétique)

هو راوي الحكاية الرئيسية بضمير المتكلم. **[الشهادات]**

- راو داخل الحكاية ولا ينتمي إليها (intradiégétique / hétérodiégétique)

هو شخصية داخل الرواية، تروي حكاية ثانوية هي غائبة عنها **[مصدر ذاكرة]**

-راو داخل الحكاية وينتمي إليها (intradiégétique / homodiégétique)

هو شخصية داخل الأحداث تروي حكاية ثانوية مشاركة في حوادثها **[اليوميات، المذكرات]**

-وظائف الراوي[5]:

يحدّد (جيرار جينيت G.Genette) وظائف الراوي انطلاقا من وظائف اللغة التي حددها (جاكوبسون Jakobson)

---

[1] نجاة وسواس: السارد والمؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري، الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات والرواية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012، ص 09

[2] نجاة وسواس: السارد والمؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري لمرجع نفسه، ص 09

[3] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: المرجع نفسه، ص 95

[4] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: المرجع نفسه، ص-ص95-96

[5] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: المرجع نفسه، ص97

- الوظيفة الأولى تختص بالحكاية: وهي **الوظيفة السردية**؛ الراوي يروي الحكاية.

الوظيفة الثانية تختص بالنص: وهي **الوظيفة التنظيمية**؛ الراوي يبين من خلال تعليقاته على نص حكايته ما في هذا النص من علاقات ومفاصل وارتباطات، أي تنظيمه الداخلي.

- الوظيفة الثالثة تختص بالحالة السردية: وهي **وظيفة التحقق من الاتصال** وخلق التأثير في المروي له.

الراوي يجتهد في التوجه إلى المروي له ومحاورته ويحرص على إبقاء الاتصال به. يطلق (رودجرز Rodgers) على هؤلاء الرواة الذين يديمون التوجه إلى الجمهور اسم الحكائين (raconteurs) ، ويقترح (جينيت) تسمية هذه
الوظيفة باسم وظيفة الاتصال.

- الوظيفة الرابعة تختص بموقف الراوي من النص الذي يرويه: وهي **وظيفة الشهادة أو الإقرار**: الراوي في النصوص المروية بضمير المتكلم، يعبر عن موقف فكري أو أخلاقي أو انفعالي ويشهد على مصدر معلوماته أو دقة ذكرياته أو المشاعر التي تولدها فيه بعض الحوادث المروية، نجدها في **[اليوميات، المذكرات، السير الذاتية]**

-الوظيفة الخامسة تختص بموقف الراوي من الحكاية: وهي **الوظيفة الإيديولوجية أو التأويلية**: الراوي يتدخل بصورة مباشرة أو غير مباشرة للتعليق على مضمون الحكاية بأسلوب تعليمي.

ولا تظهر أي من هذه الوظائف الخمس، فضلا عن الوظائف الأخرى الخارجة عن السرد **كالتوجه إلى القارئ**، **وتنظيم الخطاب** عن طريق الإعلان والتذكير والإشارة إلى المصادر وشهادات الذاكرة)، منفصلة عن الوظائف الأخرى في النص، وليس بينها ما هو ضروري للسرد سوى **الوظيفة الأولى -الوظيفة السردية**.

أما وجودها في السرد فمرهون بما يرغب الكاتب في إبرازه أو التشديد عليه.

ب-السرد:

السرد أو القص هو «فعل يقوم به الراوي الذي ينتج القصة، وهو فعل حقيقي أو خيالي ثمرته الخطاب ويشمل السرد، على سبيل التوسع، مجمل الظروف المكانية والزمنية، الواقعية والخيالية، التي تحيط - به فالسرد عملية انتاج يمثل فيها الراوي دور المنتج، والمروي له دور المستهلك، والخطاب دور السلعة المنتجة. وتنعقد العلاقة بين الراوي والمروي له في السرد من خلال الأسئلة المباشرة أو غير المباشرة التي يطرحها الأول ليضمن حسن متابعة الثاني لحكايته، أو يطرحها الثاني حين يواجه ما يستغربه أو لا يوافق منطقه من كلام الأول»[1]

وإن كانت « الرواية -هي عالم من الكلمات-تعتمد ما يسمى **استقلال السرد** (Narrative Autonomy) فلا تقيم مع الواقع علاقة مباشرة بل غير مباشرة، فهي بذلك لا تخضع لقوانين الحدث والإدراك بل لقوانين اللغة والكتابة»[2]، فإن **اليوميات والمذكرات** تعتمدان ما يسمى **تقييد السرد** (Restriction narrative / Narrative restriction) أي تقيمان مع الواقع علاقة مباشرة، فهما بذلك يخضعان لقوانين الحدث وإداك الوقائع، والعلاقة ين النص والواقع حاضرة وبقوة، أين يكون الكاتب الحقيقي هو الراوي، وحتى انفعالنا حين نقرأها ناتج من الرؤية (لأننا نرى شيئا من الحقيقة) وأغلب ما يحدث في القصة هو من الناحية المرجعية الحقيقية، ويمكن أن نميز في اليوميات والمذكرات ما يسمى بالسرد الوحيد، أو وحيد الصوت.

سَرْد وَحِيد الصَّوْت (NARRATIVE - RÉCIT MONOLOGIQUE)[3]

سرد يتميز بوحدة المتكلم أو بصوت طاغ على سائر الأصوات، وفيه تكون أقوال الكاتب وآراؤه وأحكامه ومعلوماته المرجع الأخير للعالم المصور.

ج-الزمن:

ويضيف محمد الباردي فارقا آخر يفصل المذكرات واليوميات يقول بأن «التعامل مع الزمن المروي يتخذ معيارا للفصل بين المذكرات واليوميات. فالسيرة الذاتية "المذكرات" وهي أعرق من اليوميات الخاصة ترتبط أحيانا كثيرة بفترة محدودة من حياة الكاتب في حين تتصل

---

[1] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، المرجع نفسه، ص 105

[2] المرجع نفسه، ص 21

[3] المرجع نفسه، ص 107

اليوميات الخاصة بالماضي القريب. ولئن سلك الجنسان اتجاها زمنيا واحدا ينطلقان من الحاضر إلى الماضي ومن لحظة الكتابة إلى لحظة التجربة فإن المساحة الزمنية التي تفصل بين زمن الكتابة وزمن التجربة تكون في المذكرات أوسع منها في اليوميات. كما يعد التعامل مع المرجع وجها من وجوه الاختلاف بين الجنسين الأدبيين، فالإحالة المرجعية في اليوميات تمتاز بالدقة نظرا لقرب لحظة التدوين من لحظة التجربة في حين تتعرض الإحالة المرجعية في المذكرات إلى ضرب من التشويش»[1]

د-الحدث (Action)

والحدث «هو كل ما يؤدي إلى تغيير أمر أو خلق حركة أو إنتاج شيء. ويمكن تحديد الحدث (..) بأنه لعبة قوى متواجهة أو متحالفة، تنطوي على أجزاء تشكل بدورها حالات مخالفة أو مواجهة بين الشخصيات (...) صورة بنيوية يرسمها نظام القوى في وقت من الأوقات وتجسدها أو تتلقاها أو تحركها الشخصيات الرئيسية»[2]

- ✓ **إن هذه الفروق مجتمعة تجعل من كاتب المذكرات في محاولة لانتقاء الأحداث في اليوميات ومقارنتها بروايات أخرى، هذه الخطوة قد تجعل من الباحث يستخرج نتائج جديدة تضاف للحدث التاريخي، ولعلّ هذه النقطة بالذات هي ما يجعل اليوميات تتحول إلى مذكرات وبالتالي تصبح مصدرا تاريخيا.**
- ✓ **شهدت كتابة السير والسير الذاتية رؤية أدبية تحتفي باللغة والخيال مما جعلها تنتمي للشعرية الأدبية، لكن منحى تجردها من الخيال إلى الواقع وهو ذات التحول الذي جعلنا ننتقل إلى البحث في الشعرية التاريخية-مع أن بعض المذكرات التاريخية لا تخلو من لغة أدبية.**

[1] محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الادب العربي، المرجع نفسه، ص9

[2] لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية: المرجع نفسه، ص 74

الخاتمة:

- ✓ ارتباط مصطلح الشعرية بالشعر، وقام النقد بتطوير مفهومه وفتح آفاق جديدة حتى أصبح المفهوم الجوهري **للشعرية مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية** التي لا تُعنى بالشعر وحده، وإنّما بالأدب كله على أساس قوانين كل جنس وكل نوع من أنواعه.
- ✓ طرحت مفاهيم الشعرية تعددا واختلاف عبر أزمنة ظهورها، فتباينت وجهات نظر النقاد والدارسين، ووظفت مصطلحات خاصة للدلالة عليها، ويمتد هذا التباين والاختلاف عبر مراحل تاريخية إلى زمن الإغريق منذ آرسطو إلى العصر الحديث والمعاصر.
- ✓ مفهوم الشعرية (**poetic**) مفهوم متشعب الأطراف، ينفتح على قديم الشعر بين الفكر القدي والبلاغي وقد تمثل مسار **الشعرية في النقد العربي القديم** من خلال ما ذكره الأصمعي في كتاب الفحولة فكانت **مفهوم الشعرية طريقة الأولين في قول الشعر، وفق أوزان متعددة مع إجادة نعت اللفظ ووصفه، وجودة المعنى**، أما في **الفكر البلاغي** العربي فما الشعر إلاّ كلام وأقاويل متخيلة وفق أوزان معروفة، لذلك يمكن أن نقول أنّ **الشعرية صناعة كلامية وفق عمود الشعر (طريقة الأولين) تستجيب للنظم والتخييل**.
- ✓ تتربع الشعرية موضعًا مركزيًا في الأنظمة النقدية والجمالية الغربية، والفكر النقدي منذ الأرسطي حتى الشكلانية الروسية، والبحث في هذا المجال ما فتئ يحمل أفكارا جديدة وأعمالا مميزة، **وتعددية مصطلحية** بحسب وجهات النظر والمقاربات التطبيقية فظهرت **شعرية التكافؤ والتوازي**، و**شعرية الأتمتة أو التفعيل**، ومصطلح **شعرية الازدواج**، ومصطلح **شعرية الأسلبة**، و **شعرية الإيحاء الموجه**
- ✓ تخطت الشعرية الشعر واتسعت لتمتد إلى أنواع أدبية أخرى كالسرد فظهر ما يسمى **البويطيقا الجديدة**، أو **شعرية السرد**، التي ارتبطت مباشرة **ببنية التركيب وما تخلقه من انساق لغوية**، وهي أقرب ما تكون إلى إيحاءات المفردة من أخيلة تتعدى الواقع أو تدور حوله، وتخلق بذلك فجوةً أو انزياحا يبعد عن أصل الكلمة.
- ✓ ولا تنفك الشعرية تتسع لتمتد وتتقاطع مع علوم أخرى كالتداولية، فظهرت **الشعرية التداولية** التي تهتم بالقارئ، ومدى علاقة الأثر الأدبي به، وقدرته على فهم النص وتحليله وإبراز مكنوناته [كالإقناع (Persuasion) والخطاب الحجاجي (Argumentative discourse) والإحالات النصية (Textual references) وهيمنة الأفعال (الانجازية أو الخبرية أو الطلبية)
- ✓ كما تتقاطع الشعرية مع التأويلية فظهر ما يسمى **بالشعرية التأويلية والتي** تعني اكتشاف المستويات الجمالية للنص الأدبي وكفاءة أدواته الفنية في تمثيل جوانب الحياة وتحويلها إلى مادة أدبية تكون مثارا للذوق والفهم.
- ✓ أما أهم إنجازات الشعرية "**انفتاح النص الأدبي على التأويل" مع المحافظة على خصوصيته والتمتع بجماليته وإبراز مفاتنه**،
- ✓ وفي تقاطعات الشعرية مع العلوم الأخرى ظهر النقد التكويني (النقد الجيني) وهو النقد الذي **يَدرس النص في حالته المخطوطة والمسودة لمُستنسخة، قبل أن يُطبع ويُنشر ويُوَزَّع**، في حين تدرس **الشعرية** النص **بعد طباعته** وتحيط بداخل النص وتبحث في خصوصيته وقوانين ابداعه **فالعلاقة بينهما علاقة تكاملية**.
- ✓ الأجناس الأدبية إنتاجات فنية؛ يعود أصلها التاريخي إلى افلاطون في كتابه الجمهورية، ثم آرسطو في كتابه فن الشعر، ثم أعمال الشكلانية الروسية (في التمييزبين الشعر والنثر، ووصف تطور الاجناس الادبية) واعمال أصحاب النقد الجديد في اهتمامهم بنظرية الأدب، وما قدمه التيار الكلاسيكي (الذي فصل بين الاجناس الأدبية) والتيار الرومنسي (الذي وحد الاجناس الأدبية)
- ✓ **نظرية الأجناس الأدبية جزءا لا يتجزأ من الشعرية** وقد تطورت هذه الاخيرة من خلال الاهتمام بالأجناس الأدبية، واحترام قواعد كل الأنواع.
- ✓ ظهرت تيارات في فرنسا تهتم بدراسات الشعرية واهم الأسماء (جان كوهين) الذي يرى أن **الشعرية علم موضوعه الشعر**، والشعرية عند (كوهن) هي **بحث عن وفي الخصائص المميزة للشعر مقارنة مع النثر**، هي بحث في الأسلوب، في الانزياح عن اللغة العادية لذلك تسمى **شعرية (جان كوهن) بشعرية الانزياح**.
- ✓ من الشكلانيين، الذين كانوا في صدارة دراسات الشعرية الناقد (رومان ياكوبسن) الذي يعد المؤسس الحقيقي للشعرية الحديثة، **حدد مفهوم الشعرية** على أنها **فرع من فروع اللسانيات، يعالج الوظيفة الشعرية في علاقتها مع الوظائف الأخرى للغة**. وتسمى شعرية (رومان جاكوبسن) **بشعرية التكافؤ والتوازي**

- ✓ ومن رؤية التيار الرومنسي القائلة بوحدة الاجناس الأدبية كسر **النص الشعري** كل الحدود الفاصلة، واخترق كل علاقاته مع النصوص الأخرى، فتمازج معها موازيا ومصاحبا أحيانا، وشارحا أحيانا أخرى، وظهر **مصطلح العتبات أو النصوص المصاحبة**.
- ✓ **العتبات النصية** من المصطلحات التي تروّج في سوق التداول النقدي، أفرد له (**جيرار جنيت**) كتابا كاملا سمّاه بهذا الاسم، جاعلا منه **خطابا موازيا لخطابه الأصلي (النص)** وتنقسم العتبات النصية إلى عتبات داخلية وأخرى خارجية.
- ✓ شهدت القصيدة العربية منذ **العصر الحديث والمعاصر** تأثرا غربيا خلق تطورا مس **بنيتها اللغوية، وأسلوب تركيبها، وشكلها وهيئتها**، وراحت تتبنى **فنيات جديدة**، وخصائص انفتحت على عوالم غريبة فانزاحت نحو **التكلف والتعقيد، ولبست أقنعة من غموض**، وابتعدت عن البساطة والوضوح وسلاسة المعنى.
- ✓ حمل رواد الحداثة شعارات أن الشكل الشعري لم يعد يحتفي بالوزن والقافية فحسب، على أنّ أهم خاصية تميز لغة الشعر هي الصورة، والصورة الشعرية هي ما **يحشد طاقات الكلمة**، وقد تعددت أنواعها من **الصورة البلاغية** (التشبيه، الاستعارة، الكناية) إلى **الصورة الحسية** (سمعية، بصرية، ذوقية، الشمية، اللمسية) **الصورة الرمزية** (ديني، أدبي، تاريخي، اسطوري...).
- ✓ من عتبات القصيدة العربية المعاصرة ما اتخذت شكلا مرئيا يتوزع في فضاء البياض الورقي، فظهر ما يسمى بالتشكيل البصري أو التشكيل المرئي أو بمصطلح أكثر دقة **التشكيل الأيقوني**، وهو أنواع متعددة.
- ✓ تسعى **الشعرية بدراستها التشكيل الايقوني البصري** إلى تحليل معالمه، ووسائله وأنماطه ودوافعه، وبيان أثر التحول في الكتابة بدراسة العلاقة بين التشكيل البصري، والنص الشعري.
- ✓ حمل رواد ما بعد الحداثة رؤى مختلفة للشكل الشعري، فظهرت أنواع مستحدثة تحتفي بالايقاع بطريقة مختلفة نوعا ما عن الإيقاع الذي كنا نعرفه-وإن تقاطع مع القديم في بعض القصائد-فظهر ما يسمى **بالتشكيل الصوتي والايقاعي**.
- ✓ **والتشكيل الصوتي** تكوينات صوتية تتخذ صورة معينة في النص الشعري منها **التكرار والتوازي والتنغيم والنبر**.
- ✓ **التشكيل الايقاعي** تكوينات إيقاعية تظهر في صورة معينة في النص الشعري منها **اختلاس الوزن، المزج بين البحور، وانتقاء البحر للمعنى** وغيرها ...
- ✓ **اللغة الشعرية** الفضاء الذي تختمر فيه عوالم **الجمال والاثارة والتكثيف والمجاز والتخيل** وما يكتنفها من أجواء ضبابية تأسر وجدان المتلقي.
- ✓ من التقنيات الحديثة التي يلجأ إليها الإبداع **التناص**، مصطلح نقدي يرادفه **التفاعل النصي، والتعالق النصي**، وهو إثراء النص بنصوص مختلفة ما يضيف لها أبعادا جمالية، وما يمنح للنص من غنى وخصب، ويجعل النص مفتوحا على العديد من الاحتمالات والرؤى، له قوانين وأنواع.
- ✓ ترتبط **شعرية النثر** ارتباطا مباشرا **ببنية التركيب وما تخلقه من انساق لغوية**، وهي أقرب ما تكون **إلى إيحاءات المفردة من أخيلة تتعدى الواقع أو تدور حوله**، وتخلق **بذلك فجوةً أو انزياحا يبعد عن أصل الكلمة**.
- ✓ شعرية السرد الروائي هي **بنية النسق الروائي وما تخلقه من تراكيب لغوية تنحو بها إلى إيحاءات المفردة وما تحمله من أخيلة تتعدى الواقع أو تحوله أو تدور في كنفه**، وتخلق **فجوةً لغوية أو انزياحات إبداعية تُنسيك أصل الكلمة**، تتمثل في الزمن الصيغة، والرؤية السردية وغيرها من عناصر السرد الروائي.
- ✓ الرواية السر ذاتية هي الرواية التي تروي الأحداث ببداية حياة صاحبها، وتنتهي بآخر حدث للفترة الزمنية التي يقف عليها المؤلف الراوي أو السارد من حياته، وهي في ذلك تستند إلى الواقع **بطريقة انتقائية الاحداث التاريخية التي وقعت في الزمن الماضي وبناء تتابعها بناءً يعتمد على ضمير الغائب وتوظيف المونولوج**.
- ✓ وفي مقابل **واقعية الاحداث** في الرواية السيرذاتية **يتفاعل التخييل** من خلال تلوين الوجدان وتحليل المشاعر، التمهيدات الموافقة للأحداث، وصف الزمن والمكان، تحويل الاحداث إلى مشاهد حية، ملأ فراغات الأحداث بما يلائمها للربط بين العناصر، توظيف الاحلام والرؤى كعنصر بنائي للنسق السردي.

- ✓ القصة القصيرة نوع أدبي ينتمي إلى الجنس السردي، وهي **سرد مكتوب أو شفوي، يدور حول أحداث محدودة، في الزمان والفضاء، ويبرز شخصية أو أكثر**، لا في واقعها العادي والمنطقي، وإنما طبقا لنظرة مثالية ورمزية، **لا تنمي أحداثا وبيئات وشخوصا، وإنما توجز في لحظة واحدة حدثا ذا معنى كبير**.
- ✓ قسم أرسطو البناء القصصي إلى **بداية لا يسبقها شيء** وتكون إيذانا بشيء يأتي بعدها، **ووسط تسبقه بداية وتتبعه نهاية**، ثم **خاتمة تنغلق بها القصّة ولا يتبعها شيء**.
- ✓ **من هم ما تدرس الشعرية في القصة القصيرة الاستهلال القصصي (البداية، مدخل القصة) وهو إشعاع يمتدّ من عتبة العنوان حتى طبقات النص السردي فهو يعمل على إثارة القارئ، ودفعه نحو متابعة مجريات القص وأحداثه والتفاعل معها؛ إضافة إلى تقديم منتخب للعالم السردي من خلال مقصديته ضمن مساحة نموذجيه لطرح المقولة السردية التي تحاول القصة الإعلان عنها، وهو بذلك يعد تمهيداً لعالم القص من أجل البناء الكلي المراد تشييده، والاستهلال أنواع متعددة.**
- ✓ **تتفاعل الشعرية مع الخاتمة القصصية وهي** نهاية الحدث، لحظة التنوير، الرؤية **الواعية التي قدمها عرض الحكاية في المتن السردي وفق أسلوب مختصر، وهي ممارسة لأحد أنواع اللعب السردي الحكائي داخل حدود عتبة النهاية من أجل شد القارئ للبحث عن شعرية الاختتام، والاختتام أنواع متعددة.**
- ✓ **تزداد بلاغة الاستهلال والخواتيم في الابداع القصصي من خلال دلالتهما على المقصود بالإشارة لا بالتصريح، وبالإيماء لا بالتوضيح، وأن يكون بينهما وبين المتن النصي ترابطا تركيبيا، أي لا يكونان منقطعين عن النص، بالإضافة إلى اتصافهما بالمعنى الصحيح، والألفاظ العذبة، وحسن السبك الذي يبين** لنا شدة ارتباط الاستهلال بالخاتمة في القصّة.
- ✓ الحبكة القصصية هي العقدة، وهي **سلسلة الحوادث التي تجري في القصة متصلة ومرتبطة برابط السببية** فيما بينها ولا تنفصل عن الشخصيات، تقوم الحبكة على **وحدة حدثية تندمج فيها كل عناصر السرد** تكون بمثابة البناء الذي ترصف أجزاؤه، وهي أنواع متعددة.
- ✓ المفارقة من التقنيات السردية في القصة تنظم بناء الحدث الذي يتطور في مسار يخالف النهاية المقصودة التي نكتشفها في الختام، تتعدد أنواعها بتعدد الحبكة.

- ✓ القصة القصيرة جدا (ق ق ج) جنس فني يختلف عن القصة القصيرة، لا تهتم بتصوير المكان والزمان والملابس والديكورات والعلاقات العامة للشخصية، ولا باقي المؤثرات السمعية والبصرية التي تعتبر من معالم القصة القصيرة.
- ✓ يركّز (ق ق ج) على «الحدث، والموقف منه». أو «الفعل ورد الفعل» تقدم تنويرا على قضية ما، أو تحمل فكرة ما، أو تطلق سخرية من موقف ما، وهي تتسم بلُغة بليغة، ومتينة مركزة، ذات شكل ومضمون متوازنين، الخاتمة فيها قويّة، تسمى القفلة تكون مفارقتها مفاجئة، ومتّسقة مع سياق القصة على نحو صادم.
- ✓ تقف الشعرية عند التكثيف والمفارقة، في (ق ق ج) من دون أن تهمل الصورة والومضة، ك كمركبة ومركزة ومختزلة تنبض بالإشراق الروحاني، واللمعان الوجداني، والتفاعل الحركي، وتستخدم جميع الآليات التصويرية والتشخيصية، كصور الانزياح، وصور التنكيت والتلفيز، مع استثمار الاستعارة والمجاز و صور التشخيص والأنسنة والترميز والإيحاء والتضمين لخلق عوالم تخييلية، تستند إلى التوهج والإبهار والإدهاش واللحظات اللامعة المشرقة، وذلك عن طريق التأرجح بين صور المشابهة وصور المجاورة وصورة الرؤيا.
- ✓ المسرح أحد أهم أنواع الفنون الأدائية الذي يجمع الخطية والشفهية، أي بين الكتابة السردية وبين العرض المباشر، **تقف الشعرية** على الكتابة السردية أو ما يصطلح عليه **بالمؤشرات النصية** (النص، الحوار، الحبكة) كما تقف عند العرض أو ما يسمى **بالمؤشرات غير النصية** (الأيقونة، المؤشرات، الرمز) **ايقاع المسرح**، **السينوغرافيا** (الممثل، الديكور، الإضاءة، الأزياء، المكياج)

- ✓ المسرح شكل فرجوي وخطاب الفرجة هو طريقة يُراد منها إضفاء المتعة بواسطة زخارف ووشي ومُؤثّرات، وتحاور **الشعرية خطاب الفرجة** من منطلق **قدرة الممثل على تقمص الشخصية، وتوصيل فكرة مؤلف النص المسرحي، ورؤية المخرج في نسق سينوغرافيا وكيف استطاع إغراء الجماهير** للتفاعل الإيجابي مع العرض
- ✓ تحولت السردية من الكتابات الأدبية إلى الكتابات التاريخية ما جعل الشعرية تفرق بين هذين النوعين من الكتابة السردية لتبحث عن الخصوصية الإبداعية في كل نوع.
- ✓ **هذه الفروق مجتمعة تجعل من كاتب المذكرات في محاولة لانتقاء الأحداث في اليوميات ومقارنتها بروايات أخرى، هذه الخطوة قد تجعل من الباحث يستخرج نتائج جديدة تضاف للحدث التاريخي، ولعلّ هذه النقطة بالذات هي ما يجعل اليوميات تتحول إلى مذكرات وبالتالي تصبح مصدرا تاريخيا.**
- ✓ **شهدت كتابة السير والسير الذاتية رؤية أدبية تحتفي باللغة والخيال مما جعلها تنتمي للشعرية الأدبية، لكن منحى تجردها من الخيال إلى الواقع وهو ذات التحول الذي جعلنا ننتقل إلى البحث في الشعرية التاريخية-مع أن بعض المذكرات التاريخية لا تخلو من لغة أدبية.**

قائمة المصادر والمراجع:

المصادر:

-حنا مينا: المستنقع؛ الكتاب الثاني من بقايا صور، دار الأدب، بيروت، لبنان، ط7، 2003

-خالد محمد خالد: قصتي مع الحياة، دار أخبار اليوم، مصر، ط1، 1993

-فيروز رشام: تشرفت برحيلك، دار فضاء للنشر، عمار، الأردن، ط1، 2017

-عبد الله الطوخي: عينان على الطريق -قصة حياة -التكوين – التمرد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، ط1 2002

-عائشة عبد الرحمان (بنت الشاطئ): على الجسر بين الحياة والموت، سيرة ذاتية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1986

-شوقي ضيف: معي، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط2، 1985،

-ميخائيل نعيمة: سبعون؛ حكاية عمر 1889-1959، المرحلة الأولى 1889-1911، مؤسسة نوفل، ط12، 2011

- يوسف وغليسي: أوجاع صفصافة في مواسم الاعصار، دار ابداع، الجزائر، ط1، 1995،

المراجع:

-ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه، تحقيق محمد بن محي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، لبنان، ط5، 1401هـ-1981م، ج1.

- ابن سلام الجمحي: طبقات فحول الشعراء، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، 1422هـ-2001م.

الجاحظ (أبو عثمان عمرو بن بحر):

-الحيوان، تحقيق عبد السلام هارون، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1384هـ-1965م.

- البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ج1، 198

- الجرجاني (أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد): دلائل الاعجاز، علق عليه، محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي مطبعة المدني، مصر، د ط، د ت.

-جلال الدين السيوطي (عبد الرحمن بن أبي بكر ت 911 هـ): شرح شواهد المغني، وقف على طبعه وعلق حواشيه: أحمد ظافر كوجان، مذيل وتعليقات: الشيخ محمد محمود ابن التلاميد التركزي الشنقيطي، لجنة التراث العربي، د ط، 1386هـ -1966م

- الأصمعي: (أبو سعيد عبد الملك بن قريب بن عبد الملك): فحولة الشعراء تحقيق المستشرق ش. تورّي، تقديم صلاح الدين المنجد، دار الكتاب الجديد، بيروت، لبنان، ط 2، 1400هـ-1980م.

- قدامة بن جعفر (أبو الفرج): نقد الشعر، تحقيق وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، د ط، د ت..

- القاضي الجرجاني: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، المكتبة العصرية، بيروت، د ط، 1966م.

- القرطاجني (أبو الحسن حازم ابن حازم بن محمد بن حسن،): مناهج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان، ط3، 1986.

- العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل): الصناعتين؛ الكتابة والشعر، تحقيق: علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، دار الفكر العربي، بيروت، لبنان، ط2، 1981.

- الآمدي [أبو القاسم بن بشر (ت 370هـ-980م)]: الموازنة بين اشعر ابي تمام والبحتري، تحقيق: السيد صقر، دار المعارف، ذخائر العرب، ط4، 1965م، ج1.

- المرزوقي [أبو علي أحمد بن محمد بن الحسن (ت 421 هـ-1030م)]: شرح ديوان الحماسة، نشره: أحمد أمين وعبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، لبنان، مج1، ط1، 1411هـ-1991م.
- أحمد مطلوب، أحمد الناصري الصيادي الرفاعي: أساليب بلاغية، وكالة المطبوعات، الكويت، ط1، 1980.
-أحمد أمين: النقد الأدبي، مؤسسة هنداوي، مصر، د ط، 2012.
-أحمد الهاشمي: جواهر البلاغة في المعاني والبيان والبديع، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، د ط، 2019.
-أحمد جاسم الحسين: "القصة القصيرة السورية ونقدها في القرن العشرين"، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، د ط، 2001.
-أحمد الزعبي: التناص نظريا وتطبيقيا ، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط2، 2000.
-أنيس المقدسي: الفنون الأدبية وأعلامها في النهضة العربية الحديثة، دار العلم للملايين، بيروت، لبنان، ط1، 1980.
-أدونيس: الثابت والمتحول، بحث في الاتباع والابتداع عند العرب، دار العودة، بيروت ط4، 1983.
-إحسان عباس: فن الشعر، دار الآداب، بيروت، لبنان، 1955،
-احسان عباس :فن السيرة، دار الشروق للنشر والتوزيع، مصر، ط1 ،1996.
- بشير تاوريت: رحيق الشعرية، مطبعة مزوار، الوادي، الجزائر، ط1، 2006..
- توفيق محمد شاهين: علم اللغة العام، مكتبة وهبة للطباعة والنشر، ط1، 1980.
-تهاني عبد الفتاح شاكر: السيرة الذاتية في الأدب العربي الحديث، فدوى طوقان، جبرا إبراهيم جبرا، وإحسان عباس نموذجا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، لبنان، ط1، 2002.
-جميل حمداوي:
-النظرية الشكلانية في الأدب والنقد والفن، افريقيا الشرق، الدرار البيضاء، المغرب، ط1، 2016.
- نظريات النقد الأدبي والبلاغة؛ في مرحلة ما بعد الحداثة، شبكة الألوكة، ط1، 2011
-السينوغرافيا المسرحية، دار الريف للطبع والنشر، الناظور، تطوان، المملكة المغربية، ط1، 2012
-نظرية الأجناس الأدبية، نحو تصور جديد للتجنيس الأدبي، دار الريف للطبع والنشر، تطوان، المملكة المغربية، ط3، 2020.
-جامعة القدس المفتوحة: فنون النثر العربي القديم، 2007
-ذويبي خثير الزبير: سميولوجية النص السردي، مقاربة سيميائية رواية الفراشات والغيلان، رابطة اهل القلم، سطيف الجزائر، ط1، 2006.
-رمضان عبد التواب: مناهج تحقيق التراث بين القُدامى والمُحدثين، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1985
-رشيد يحياوي: الشعرية العربية، الأنواع والأغراض، افريقيا الشرق، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.
-ريم ويس الشيشكلي: الإشارات الثقافية والتناص الأدبي في الشعر، جامعة المدينة العالمية، ط1، 2013
-حسن ناظم: مفاهيم الشعرية، دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994
- عبد القادر فيدوح: إراءة التأويل ومدارج المعنى، صفحات للدراسات والنشر والتوزيع، دبي، الأمارات العربية المتحدة، ط1، 2009.
- عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريحية، نظرية وتطبيق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط6، 2006
- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربيّة، دار الحوار، اللاذقية، سوريا، ط1، 2009.
- عبد الحميد هيمة: البنيات الأسلوبية في الشعر الجزائري المعاصر، دار هومة، الجزائر، ط1، 1998.
- عبد العزيز عتيق (ت 1396 ه) علم البيان، دار النهضة العربية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت – لبنان، د ط، 1405هـ-1986م.
-عبد الله أحمد عيال عوّاد: الصورة الفنية في شعر قيس بن الخطيم، منشورات وزارة الثقافة الأردنية، ط1، 2016
-علي بن عبد الرحمن الفزاري: فكاهات الأسمار ومذهبات الأخبار والأشعار، تحقيق وتقديم، عبد الله حمادي، مؤسسة جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري، الكويت، 2004،
-عبد الوهاب الرقيق: في السرد: دراسات تطبيقية، دار محمد علي الخامس تونس، ط1، 1998

- عبد الرحيم الكردي: الراوي والنص القصصي، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 1427هـ-2006م
- عبد الرحيم الكردي: البنية السردية للقصة القصيرة، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط3، 1426هـ-2005م
غادة السمان: رسائل غسان كنفاني إلى غادة السمان، دار الطليعة، بيروت، لبنان، ط5، 2005
-كمال أبو ديب: في الشعرية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، لبنان، ط1، 1987.
-كاظم حسين: مفهوم الايقاع في العرض المسرحي، مجلة الأكاديمي، جامعة بغداد، 2012
- حميد لحميداني: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي للنشر العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط3، 1993.
- سعيد يقطين:
-الكلام والخبر، مقدمة للسرد العربي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1997، ص 129
-تحليل الخطاب الروائي (الزمن، السرد، التبئير)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1997
- سيد البحراوي: العروض وايقاع الشعر، محاولة لإنتاج معرفة عليمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1993

-شوقي ضيف:
-الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، مصر، ط6
-تاريخ الأدب العربي، دار المعارف، مصر، ط1، 1990، ج3،
- شيماء إبراهيم عبد الوهاب، نظرية المسرح الرقمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 2022)
- شعبان عبد الحكيم محمد: السيرة الذاتية في الأدب الحديث، الورّاق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2015،
-صابر الحباشة: مغامرة المعنى من النحو إلى التداولية، دار صفحات للدراسات والنشر، دمشق، سورية، ط1، 2011.
- طاهر أحمد مكي: القصة القصيرة، دراسات ومختارات، دار المعارف، القاهرة، مصر، ط8، 1999
- عزت محمد جاد: الايقاعية نظرية نقدية عربية، مقاربة إجرائية على قصيدة النثر، مطبعة علاء الدين، مصر، ط1، 2002
. -محمد السعران: علم اللغة، مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، لبنان، د ط، د ت.
-مراد عبد الرحمن مبارك: من الصوت إلى النص، نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري، عالم الكتاب، مصر، ط1، 1993
-محمد عزّام:
-النص الغائب، تجليات التناص في الشعر العربي، (دراسة)، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، د ط، 2001
-شعرية الخطاب السردي، دراسة، منشورات اتحاد الكتّاب العرب، دمشق، سوريا، د ط، 2005.
محمد مفتاح:
- تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1985
-دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط2 ،1990 ،
-محمود عكاشة: النظرية البراجماتية اللسانية (التداولية)؛ دراسة المفاهيم والنسأة والمبادئ، مكتبة الآداب، القاهرة، مصر، ط1، 2013،
-محمد غنيمي هلال: دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار النهضة للطبع، مصر، القاهرة، د ط، د ت.
- محمد صفراوي: التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث (1950-2004) بحث في سمات الأداء الشفهي "علم تجويد الشعر"، النادي الأدبي بالرياض، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2008
-مريم البغدادي: المدخل في دراسة الأدب، منشورات تهامة، جدة، المملكة العربية السعودية، ط1، 1402هـ-1982م،
محمد صابر عبيد: السيرة الذاتية الشعرية قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة، قراءة في التجربة السيرية لشعراء الحداثة العربية، عالم الكتب الحديث، ط1، 2007،
-محمد الباردي: عندما تتكلم الذات، السيرة الذاتية في الادب العربي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، سوريا، 2005م

- نور الدين الفيلالي: التعالي النصي، مفاهيم وتجليات، منشورات ضفاف، بيروت، لبنان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 1437هـ-2016م،

-ناصر الدين الأسد: مصادر الشعر الجاهلي، دار المعارف، مصر، ط7، 1988.

-هارون مجيد: الجمال الصوتي للإيقاع الشعري؛ تائية الشنفرى انموذجا، ألفا للوثائق، قسنطينة، الجزائر، ط1، 2014

- يمنى العبد: تقنيات السرد الروائي في ضوء المشهد البنيوي، دار الفارابي، بيروت لبنان، ط3، 2010، ص43

-يوسف إسكندر: اتجاهات الشعرية الجديدة، الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ط2، 2008

-يوسف وغليسي:

- الشعريات والسرديات، قراءة اصطلاحية في المفاهيم والحدود، منشورات مخبر السرد العربي، قسنطينة، الجزائر، ط2، 2007

- اشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، الجزائر، 2008

-يوسف نور عوض: فن المقامات بين المشرق والمغرب، مكة المكرمة، 1406هـ-1986م

المعاجم:

- ابن منظور، لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، المجلد 7، د ت، ص 165 (مادة سرد)

- الزمخشري: أساس البلاغة، مكتبة لبنان ناشرون، ط1، 1996، ص203

-أحمد مطلوب، معجم النقد العربي القديم، ج2،

-سعيد علوش: معجم مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، مراجعة: كيان أحمد حازم يحيى، حسن الطالب، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بنغازي، ليبيا، ط1، 2019،

-لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 2002

- محمد التونجي: المعجم المفصل في الأدب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، ج1، ط2، 1419هـ-1999م

-ماري إلياس، حنان قصاب حسن: المعجم المسرحي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان، 2006

الكتب الأجنبية:

-Anne Reboul et Jacques Moeschler : La pragmatique aujourd'hui, une nouvelle science de la communication, Editions de seuil, paris, 1998.

- John Cohen : Structure du Langage poétique, Flammarion, 1966.

الكتب المترجمة:

-آرسطو طاليس: فن الشعر مع الترجمة العربية القديمة للفارابي وابن سينا وابن رشد، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، مصر، 1953.

-آن روبول وجاك موشلار: التداولية اليوم، علم جديد في التواصل، ترجمة: سيف الدين دغفوس، محمد الشيباني، مراجعة: لطيف زيتوني، دار الطليعة للطباعة والنشر، ط1، 2003، ص 28

-جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1986

-جيرار جنيت:

-حدود السرد، ترجمة بنعيسى بوحمالة، منشور ضمن كتاب: طرائق تحليل السرد، الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، سلسلة ملفات، مطبعة المعارف الجديدة، الرباط، المغرب، ط 1. 1992 م.

-عودة إلى خطاب الحكاية، ت محمد معتصم وآخرون، منشورات الاختلاف، المغرب، ط1، 1996

-طروس الأدب على الأدب، ترجمة؛ محمد خير البقاعي، ضمن كتاب دراسات النصّ والتناصية، مركز الإنماء الحضاري، حلب، سوريا، ط1، 1998
- جيرالد برنس: المصطلح السردي، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة، ط1، 2003،
- تزفيطان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري مبخوت، رجاء بن سلام، الدار البيضاء المغرب.
-رومان ياكبسون: قضايا الشعرية، ترجمة: محمد ولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1988، ص 24
-فرانسواز أرمينكو: المقاربة التداولية، ترجمة سعيد علوش، مركز الانماء القومي، الرباط، المملكة المغربية، د ط، 1986، ص-ص 22-23-
-فليب لوجون: السيرة الذاتية الميثاق والتاريخ الأدبي، ترجمة عمر حلى، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط1، 1994
-جان غروندان: التأويلية، ترجمة: جورج كتوره، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، 2017،
-جوليا كريستيفا: علم النص، ترجمة: فريد الزاهي، مراجعة: عبد الجليل ناظم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 3، 2014
-رولان بارت وآخرون: طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتّاب المغرب، ط1، 1992.
رولان بارت: لذة النص، ترجمة منذر عياشي، دار لوسوي، باريس، ط1، 1992

المقالات والدوريات:

-أحمد شهاب محمد، جوان عبد القادر عبد الله: الصورة الحسية المفردة في شعر نزار قباني، مجلة كلية المعارف الجامعة، المجلد 33، العدد 1، 2022.
-آســـية متلـــف: شعرية التأويل وآلية التلقي الجمالي في النظرية الأدبية الحديثة، مجلة جيل الدراسات الأدبية والفكرية، العدد، 58.
-أوريدة عبود: مسارات تطور الهيرمينوطيقا في الفكر الغربي الحديث، مجلة جرش للبحوث والدراسات، المجلد 21، العدد 2، 2020، ص (513
-إحسان النص: رؤيا نازك الملائكة لقضايا الشعر المعاصر، مجلة مجمع اللغة العربية، دمشق، المجلد 83، الجزء 1،
-خيرة حمر العين: الشعرية وانفتاح النصوص، تعددية الدلالة ولا نهائية التأويل، مجلة الخطاب جامعة مولود معمري تيزي وزو العدد 19، جانفي 2015،
- خيرة بوخاري: مصطلح الشعرية بين الغرب والعرب، مجلة الممارسات اللغوية، المجلد 11، العدد 1، مارس 2020.
-عبد الله عمر الخطيب وحسام العفوري: التشكيل الصوتي في قصيدة التفعيلة ديوان (قلق أنا) لعيد الرحمن جداية نموذجا، مجلة الزرقاء للبحوث والدراسات الإنسانية، جوان 2021
-عباس علي حسين الفحام: قوانين التناص في رسائل أبي علاء المعري الاخوانية، مجلة العراق الا كاديمية، العدد 9، كانون الأول 2020

-عبد القادر علي زروقي: جماليات التكرار وديناميكية المعنى في الخطاب الشعري، نماذج من شعر محمد بلقاسم خمّار، مجلة الأثر، العدد 25، جوان 2016
- عصام تمام عبد الحميد علي: عناصر تشكيل التنغيم في اللغة العربية، مجلة الدراسات العربية، كلية دار العلوم، جامعة المنية، العدد 36، المجلد 7

-غنية بوساحية: الشعرية بين جاكوبسن ومحمد مفتاح، مجلة لغة الكلام، العدد 6، ديسمبر 2017
-لبنى خشة:
-القصيدة التناغمية المصطلح والتأسيس، الملتقى الدولي لمنظمة شعراء بلا حدود، بنزرت-الجمهورية التونسية 29 -30-31 جويلية2015

- أدب الذات وتحولات الكتابة الملتقى الوطني السرد الذاتي في الأدب الجزائري القديم والحديث، جامعة الحاج لخضر باتنة يومي 28-29-نوفمبر 2023.
- فيصل مفتن كاظم: التداولية في النحو العربي، مجلة أبحاث ميسان، جامعة البصرة المجلد الثاني، العدد الرابع، 2006

-نجية عبابو: جماليات التشكيل الصوتي في النص الشعري، مجلة فصل الخطاب، المجلد 5، العدد 20، ديسمبر 2017.
- نصر حامد أو زيد: الهرمينوطيقا ومعضلة تفسير النص، مجلة فصول، المجلد 1، العدد 3، أبريل، 1981، ص 158
- سيزا قاسم: القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا، عالم الفكر، المجلد 23، العددان 3-4، يونيو 1995، الكويت.
- محمد شوقي الزين: كلافيس هرمينوطيقا؛ مفتاح التأويل في قراءة التراث الإنساني، مجلة المعرفة، العدد 433، أكتوبر 1999.
-عبد الطيف حني: التداولية الإبداعية في الشعر الثوري الجزائري، ديوان أطلس المعجزات للشاعر صالح خرفي نموذجا، مجلة الأثر، العدد الخاص بالملتقى الدولي الرابع في تحليل الخطاب، ص220
-لخميسي شرفي: الصورة الشعرية الحسية؛ تشكلاتها الفنية ودلالاتها الصوفية في شعر عبد الله العشي، مجلة المقري للدراسات اللغوية والنظرية والتطبيقية، المجلد 2، العدد 3، 2020
- يوسف بغداد، طاهر مولاي: اسهامات رومان جاكوبسن في تحديد مفهوم الشعرية الحديثة، مجلة الاشعاع، المجلد 8، العدد1، جوان 2021
-محمد اسلوغة: البعدان الزماني والمكاني للقصيدة العباسية أو العوامل المؤثرة في تطوير القصيدة العباسية، مجلة التواصل في اللغات والادب، العدد 41، مارس 2015
-سماح نعيم صفوري خوري: النهاية والخاتمة في القصة القصيرة (النمل والقات)، المجلة الأردنية في اللغة العربية وآدابها، المجلد 17، العدد، 2، 2021
-محمد السيد عطا: دراسة اسلوبية لتحولات الحبكة في القصة القصيرة عند فاطمة فوزي مجموعتي (أوراق ممزقة، مسافة للحب) نموذجا، مجلة كلية الدراسات الإسلامية والعربية للبنات بدمنهور، العدد 7 الإصدار الثاني، المجلد 5، 2022،
-منير موراس: آليات اشتغال المفارقة في القصة القصيرة جدا، قراءة في مجموعة (جلالة عبد الجيب) للسعيد بوطاجين، مجلة ميلاف للبحوث والدراسات، المجلد 7، العدد 2، 2021،
-عبد المجيد البغدادي: فن السيرة الذاتية وأنواعها في الأدب العربي، مجلة القسم العربي بجامعة بنجاب لاهلاور باكستان، ط1، 2016.
- حبيبة بوزوادة: أدب المذكّرات في التراث العربي، قراءة في الثغر الجماني لان سحنون الراشدي، مجلة اللغة العربية، المجلد 24، العدد2، السنة الثلاثي الثاني 2022،
-نجاة وسواس: السارد والمؤلف في تحليل الخطاب الروائي الجزائري، الملتقى الوطني الأول حول اللسانيات والرواية، جامعة قاصدي مرباح ورقلة، 2012
نادية نزهة سليمان الناصري: جماليات القصة القصيرة جدا (هيثم بهنام بردى مثالا)، جامعة تكريت، العراق، 2013

المواقع الإلكترونية:

المصادر الإلكترونية

بدر شاكر السياب: مدينة السندباد https://www.aldiwan.net/poem106774.html
حسن حوارنة (كفي يلامس كفها) http://www.odabasham.net
أحمد مطر: ثورة الطين، https://www.aldiwan.net/poem8866.html
نزار قباني: هوامش على دفتر النكسة، https://www.aldiwan.net/poem5827.html

محمد عفيفي مطر [قصيدة مرثية إنسان الشمس القديمة] https://archive.org/stream/lis00822/lis00821_djvu.txt
مجلة المقتبس العدد 28، رسائل ابن المقفع https://ar.wikisource.org/wiki
فدوى طوقان آهات أمام شباك التصاريح https://www.arabicnadwah.com/arabpoets/ahat-fadwah.htm
بدر شاكر السياب https://www.aldiwan.net/poem106770.html
عبد الوهاب البياتي https://diwandb.com/poem
عبد الوهاب البياتي: https://www.aldiwan.net/poem101336.html
محمود درويش https://www.aldiwan.net/poem6688.html

المراجع والدراسات

فارس عودة: العقد السردية. الوظائف الذهنية والسيكولوجية، دراسة نقدية في قصة (عقدة الماضي) للقاص فلاح العيساوي) https://derassat.wordpress.com/2016/02/02
(محمد صادق عبد العال: لحظة التنوير وبيت القصيد في العمل الأدبي https://www.alukah.net/literature_language/0/96987
نبيل سلمان: الرواية والتنوير https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/opinions/2022/8/30
عبد الرحمن الجبوري: التأويل المنهج والنظرية، دراسة نظرية في الأصول والمفاهيم والغايات، https://kenanaonline.com/users/aylaabd/posts/410562
جميل حمداوي: النقد التكويني، https://www.alukah.net
فنان دمشقيّ يحوّل شعر نزار قباني لوحات تشكيلية https://www.independentarabia.com/node/12206
عبلة عباد: الصيغة السردية في روايتي " إعترافات حامد المنسي" و"الروابّي الجميلة" للروائي الجزائري الأزهر عطية، مجلة اقلام ثقافية **https://www.aklaam.net/newaqlam/index.php/--130/--137/2237-q-q-q-q**
عبد الكريم الساعدي: الاستهلال القصصي؛ مفهومه، براعته، وظائفه، أنواعه، **https://derassat.wordpress.com/2016/06/24**
- صبحي فحماوي: المفارقة في (الأقصوصة) القصة القصيرة جدا، https://www.al-binaa.com/archives/283529
جميل حمداوي: القفلة في القصة القصيرة جدا) https://www.alukah.net/literature_language/0/61869
جميل حمداوي: أركان القصة القصيرة جدا ومكوناتها الداخلية https://www.fonxe.net/vb/showthread.php?t=43141
جميل حمداوي: أنواع السينوغرافيا المسرحية، ص 35 http://mr-n5.blogspot.com/2013/04
رشا المالح: اليوميات ذاكرة تسرد تفاصيلها على الورق https://www.albayan.ae/paths/life/2011-06-05-1.1450285

تم بحمد الله