الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
People's Democratic Republic of Algeria
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
Ministry of Higher Education and Scientific Research

Echahid Cheikh Larbi Tebessi University – Tebessa
Faculty of Letters and Languages



جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة
كلية الآداب واللغات

قسم اللغة والأدب العربي

الخطاب النقدي العربي المعاصر وأسئلة الشعرية

-قراءة في تجربة أحمد الجوة-

أطروحة معدّة لنيل شهادة دكتوراه الطور الثالث في اللغة والأدب العربي

شعبة: دراسات نقدية

تخصص: النظرية النقدية المعاصرة وتحليل الخطاب

إعداد الطالبة:
لعجال وداد

إشراف الأستاذ:
أ.د لخميسي شرفي

أعضاء لجنة المناقشة

الرقم	الاسم واللقب	الرتبة العلمية	المؤسسة الجامعية	الصفة
01	جويني عسال	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة	رئيسا
02	لخميسي شرفي	أستاذ	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة	مشرفا ومقررا
03	مسيكة ذيب	أستاذ محاضر"أ"	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة	ممتحنا
04	جمعة طيبي	أستاذ محاضر"أ"	جامعة الشهيد الشيخ العربي التبسي - تبسة	ممتحنا
05	سميرة قروي	أستاذ	جامعة عباس لغرور- خنشلة	ممتحنا
06	علي معاش	أستاذ محاضر"أ"	جامعة العربي بن مهيدي - أم البواقي	ممتحنا

السنة الجامعية: 2025/2024



بسم الله الرحمن الرحيم



صدق الله العظيم

شكر وعرفان

الحمد لله أوّلا وآخرا، ظاهرا وباطنا، على ما أنعم وأولى، وما أفاض من فضل لا يُحصى، وجودٍ لا يُستقصى.

وإذ لا يكتمل العمل إلا بإيفاء أهله حقَّ الوفاء، كان لزاما أن أطلق لأجنحة الشكر مداها، وأرسل أشرعة العرفان لمن لهم في القلب أوفى المنازل.

فأوّل الشكر وأعظمه أهديه إلى والديَّ الكريمين

عماد روحي وسند دربي بعد الله، اللذين كانا – ببركة دعائهما، وصبرهما، ورعايتهما – النبع الذي استمددت منه ثباتي، والعون الذي لا ينضب.

فلهما كل الامتنان والمحبة والبرّ والدعاء.

ثم أتوجّه بخالص الشكر والعرفان إلى أستاذي المشرف الجليل

الأستاذ الدكتور لخميسي شرفي

الذي احتضن هذا البحث منذ بواكيره، ورعاه بعنايته، ورافق مسيرته حتى اكتمل في صورته الراهنة. فجزاه الله عني خير ما يُجزى أهل الإحسان، وأثابه على ما بذله من جهد، وما أغدقه من توجيهٍ وتحفيزٍ ودعم.

كما أشكر كل من مدّ لي يد العون وأسهم – من قريب أو بعيد – في مسيرة هذا العمل العلمي وبنائه.

إهداء

إلى كل قلب مرّ من هنا...

إلى من عرفني ومن لم يعرفني بعد،

إلى من كان سندا، وإلى من كان درسا،

إلى من أضاء طريقي بكلمة، أو بابتسامة، أو حتى بصمت فهمته وحدي.

إلى العائلة التي كانت البداية،

وإلى الأصدقاء الذين صاروا أوطانا صغيرة،

وإلى الرفاق في درب الحياة الذين يتغيرون ولكن تبقى بصماتهم.

إلى كل من آمن، ولو مرة، بأن الخير ما زال ممكنا،

إلى الحالمين، والمجتهدين، والعابرين، والباحثين عن معنى...

إليكم جميعا، أهدي هذا العمل، عرفانا بوجودكم،

وإيمانا بأن الإنسان لا يكتمل إلا بالآخرين.

لكم كلكم... دون استثناء.



مقدمة



مقدمة:

يشهد الخطاب النقدي العربي المعاصر مخاضا فكريا عميقا وحراكا معرفيا دؤوبا، يضعانه في قلب التحولات الكبرى التي يشهدها الفكر الإنساني المعاصر؛ فهذا الخطاب، في سياقه الحثيث نحو بناء هويته وترسيخ أدواته، يجد نفسه منخرطا في سلسلة من الحوارات الجدلية المعقدة؛ فهو من جهة يدير حوارا مع الذات والتراث، ساعيا من خلاله إلى إعادة قراءة الموروث النقدي والبلاغي واستنطاق إمكاناته الكامنة، ومن جهة أخرى، يقيم حوارا مع الآخر الغربي، يتأرجح فيه بين التلقي الواعي والانفتاح المنهجي، وبين محاذير الاستلاب والتبعية المعرفية. وفي غمرة هذا التحول، تتناسل الأسئلة الكبرى حول المنهج والأداة، والهوية والكونية، وحول طبيعة العلاقة الإشكالية بين النقد والإبداع، وبين الناقد والنص في سياقهما الثقافي والتاريخي المتغير.

ومن رحم هذا السياق الإشكالي، تبرز "الشّعريّة" (Poetics) بوصفها مفهوما محوريا ومبحثا معرفيا شديد الخصوبة والتعقيد، استقطب اهتمام طيف واسع من النقاد والباحثين العرب. ولقد تجاوزت الشعرية كونها مجرد ترجمة لمصطلح غربي أو استعادة لأدوات البنيويين والشكلانيين الروس، لتتحول إلى ساحة حقيقية للصراع الفكري والسجال المنهجي؛ فهي تمثل البؤرة التي تتقاطع فيها الرغبة في تأسيس "علم للأدب" يتسم بالموضوعية والصرامة المنهجية، مع ضرورة الإجابة على سؤال الخصوصية الإبداعية العربية. وهكذا لم يعد البحث في "الشعرية" اليوم مقتصرا على البنيات اللغوية والجمالية للنص الشعري، بل غدا – في عمقه – مساءلة لجذور الإبداع، وآليات إنتاج المعنى، وشروط بناء الخطاب الجمالي وتلقيه ضمن أفق الثقافة العربية المعاصرة.

وفي خضم هذا المشهد النقدي المتلاطم، الذي تعاقبت عليه وتجاورت فيه مناهج ورؤى متباينة –بدءا من إعادة قراءة شعرية البلاغة الكامنة عند الجرجاني والقرطاجني، مرورا بصدمة الحداثة واستيراد المناهج الشكلانية والبنيوية، ووصولا إلى الانفتاح على السيميائيات ونظرية التلقي، ثم الانقلاب المعرفي الذي أحدثته التفكيكية والنقد الثقافي– تتبوأ تجارب نقدية فردية

مكانة لافتة، بعد أن سعت إلى شق مسارها الخاص، محاولة تركيب رؤية متفردة تستلهم من معين التراث البلاغي والنقدي العربي، وتتحاور بوعي نقدي صارم مع المنجز الفكري الغربي، دون أن تسقط في فخ التبعية أو الانكفاء. ومن بين هذه التجارب الجديرة بالتأمل والمساءلة، تبرز تجربة الناقد والمفكر "**أحمد الجوة**"، بوصفها مشروعا نقديا لم يكتف بتطبيق المناهج، بل سعى إلى التنظير للممارسة النقدية ذاتها، متخذا من "أسئلة الشعرية" مدخلا أساسيا لإعادة التفكير في طبيعة الخطاب النقدي العربي المعاصر وآفاقه الممكنة.

من هذا المنطلق، تتحدد غاية هذه الأطروحة في مقاربة مشروع أحمد الجوة النقدي بالدرس والتحليل، تحت عنوان: "**الخطاب النقدي العربي المعاصر وأسئلة الشعرية – قراءة في تجربة أحمد الجوة**". ولم يكن اختيار هذا الموضوع وليد صدفة عابرة، بل هو نتاج تقاطع بين دوافع ذاتية وأخرى موضوعية مترابطة:

الدوافع الذاتية: يتمثل الدافع الذاتي في اهتمام أكاديمي عميق يستدعي الحفر في طبقات الخطابات الفكرية والأدبية والنقدية المعاصرة؛ فكتابات أحمد الجوة تجمع هذا الثالوث بكثافة فكرية ولغة نقدية محفزة تدعو إلى المغامرة وتغري بمتعة الاكتشاف المعرفي؛ إذ إن لغته التي تقف على تخوم الفلسفة والنقد، وعمقه التحليلي، يمثلان تحديا حقيقيا للباحث، وهو تحد ضروري لكل عمل أكاديمي جاد يسعى إلى الارتقاء وتجنب السطحية.

الدوافع الموضوعية: وتتجلى في القيمة المعرفية للموضوع ذاته، حيث تمس الحاجة اليوم في دراساتنا الأكاديمية إلى تجاوز الدراسات المونغرافية الوصفية، والانخراط بجرأة في حقل "نقد النقد" الذي يحلل الخطابات ويكشف عن آليات إنتاج المعرفة فيها. كما أن مشروع أحمد الجوة، بتركيزه على العلاقة الإشكالية بين الممارسة النقدية والتنظير الفلسفي، وسعيه الواعي لـ"تبيئة" المناهج الغربية وتأسيس جهاز مفاهيمي خاص، يقدم مادة خصبة وثمينة لهذا النوع من الأبحاث التي تسعى إلى فهم كيف يفكر النقد العربي في ذاته، وفي موضوعه، وفي علاقته بالآخر.

وعلاوة على ذلك، يستمد البحث في هذا الموضوع أهميته من كونه يلامس منطقة حيوية وشائكة في الثقافة العربية المعاصرة، إذ تتجلى قيمته على مستويات متعددة ومتكاملة. فعلى المستوى النظري، يتأسس البحث ضمن حقل "نقد النقد" (Metacriticism) الذي لا يزال بحاجة إلى مزيد من التعمق في المشهد الأكاديمي العربي؛ فهو لا يكتفي بعرض أفكار أحمد الجوة أو تلخيصها، بل يسعى إلى تحليل بنيتها الداخلية، وتفكيك مسلماتها المعرفية، والكشف عن أصولها الفلسفية، ورصد آلياتها المنهجية، ومن ثم تقويم مدى اتساقها وفاعليتها وحدودها، في محاولة للانتقال من "النقد المطبّق" الذي يستهلك النظريات، إلى "النقد المسائل" الذي يجعل الخطاب النقدي نفسه موضوعا للتفكير والمساءلة.

إن الممارسة النقدية لأحمد الجوة، بكثافتها الفلسفية وسعيها الدؤوب نحو التأسيس النظري، تطرح نفسها بوصفها "مشروعا" فكريا متكاملا له أسئلته المركزية ومفاهيمه الخاصة وأدواته الإجرائية. لكن كل مشروع – مهما اكتملت أركانه – يظل محكوما بسياقه، ومفتوحا على المساءلة. ومن هذا الوعي النقدي، تنبثق الإشكالية المحورية لهذه الأطروحة كما يلي:

إلى أي مدى استطاع الخطاب النقدي عند أحمد الجوة – من خلال تبنيه لمفهوم "الإنشائية" وتأصيله فلسفيا ومنهجيا – أن يؤسس لنموذج إرشادي (Paradigm) متماسك ومغاير في مقاربة "أسئلة الشعرية" ضمن سياق النقد العربي المعاصر؟ وكيف تجلت آليات هذا التأسيس على المستويين الإبستيمولوجي والتطبيقي؟ وما هي حدود هذا المشروع ومكاسبه المعرفية؟

ويتفرع عن هذه الإشكالية المحورية جملة من التساؤلات الفرعية التي تشكل هيكل البحث ومساراته التحليلية:

- ما هي المرجعيات الفلسفية والمعرفية، تراثية وغربية، التي شكلت القاعدة الإبستمولوجية للخطاب النقدي عند أحمد الجوة؟ وكيف تمثّل هذه المرجعيات وأعاد إنتاجها في سياق مشروعه الخاص؟

- لماذا آثر الجوة مصطلح "الإنشائية" على "الشعرية" السائد؟ وما هو التحديد المفهومي الذي بلوره لهذا المصطلح؟ وما هي حدوده ومكوناته؟ وكيف يتقاطع أو يختلف مع التصورات السائدة للشعرية في الخطاب النقدي العربي؟
- كيف تتجلى رؤية الجوة لمسألة "الجنس الأدبي"؟ وكيف ينتقل من ثبات الأجناس إلى سيولتها؟ وما هو النموذج الذي يقدمه لفهم ديناميات التهجين وعبور الحدود في الأدب الحديث؟
- ما هي الأدوات المنهجية والآليات الإجرائية التي اعتمدها في مقاربته التطبيقية للنصوص الإبداعية (شعر القضية عند بسيسو، وشعر الانعتاق عند الشابي)؟ وهل نجح منهجه "الإنشائي" في الكشف عن شعرية هذه النصوص وخصائصها؟
- ما القيمة المضافة التي يقدمها مشروع الجوة النقدي؟ وما هي حدوده المعرفية ومآزقه المحتملة، خاصة فيما يتعلق بـ"قلق السياق" وإشكالية "الانسجام الكلي" التي قد يفرضها منهجه على النص؟

وسعيا للإجابة عن هذه الأسئلة المتفرعة عن الإشكالية، يضع البحث نصب عينيه تحقيق مجموعة من الأهداف المترابطة؛ فهو يسعى أولا إلى الكشف عن الأسس الإبستمولوجية لمشروع الجوة النقدي عبر حفر أركيولوجي يجلّي أنساقه المعرفية المضمرة، ويحدد مصادره الفكرية العميقة الممتدة من أرسطو والقرطاجني إلى ياكبسون وبارت. ويعمل ثانيا على تحليل مكوناته المنهجية من خلال تفكيك العدة النقدية التي يوظفها، وبيان كيفية اشتغالها في مستوياته النظرية والتطبيقية. ويطمح ثالثا إلى إعادة بناء المفاهيم المركزية في مشروعه، مثل "الإنشائية" و"الجنس الأدبي كنموذج" و"المعمارية الشعرية"، مع رصد أبعادها الفلسفية والاشتقاقية. ويتجاوز البحث الوصف والتحليل إلى التقويم النقدي، عبر تقييم مدى نجاح المشروع في تحقيق أهدافه ورصد نقاط قوته وحدوده المعرفية. وأخيرا، يحرص البحث على تأصيل تجربة الجوة ضمن السياق الأوسع للخطاب النقدي العربي المعاصر، عبر مقارنتها بنماذج نقدية بارزة، بما يسهم في رسم خريطة أكثر دقة وتركيبا للمشهد النقدي العربي.

وللإجابة عن إشكالية البحث وتحقيق أهدافه، تنتظم بنية هذا العمل في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، موزعة على النحو الآتي:

مقدمة: وفيها تم عرض الإطار العام للبحث، من تحديد للموضوع وأهميته، وصياغة للإشكالية وتساؤلاتها، وتوضيح للأهداف والدوافع، ورسم للإطار المنهجي والنظري، مع استعراض للدراسات السابقة وتقديم لخطة العمل.

مدخل: من بلاغة التّراث إلى نقد الحداثة–مسارات الشّعرية وإشكالياتها: يتولى هذا المدخل تهيئة السياق النظري والمعرفي للبحث، من خلال تتبع الجذور التراثية للشعرية المضمرة في البلاغة العربية، والوقوف على لحظة التحول مع صدمة الحداثة واستيراد المفهوم الغربي، وما أثارته من سجالات حول الأصالة والمعاصرة بين منطق القطيعة وخيار الاستمرارية. كما يعالج جدلية المصطلح في النقد العربي المعاصر وما نتج عنها من ارتباك دلالي وتعدد في الترجمات، ليتوقف أخيرا عند تجليات الشعرية في المناهج النقدية الحديثة، بما يكشف عن مسار تراكمي ومعقد شكل الخلفية التي ينفتح منها مشروع أحمد الجوة النقدي.

الفصل الأول: الشعرية الكلاسيكية من المركز اليوناني إلى الامتداد العربي: ينهض هذا الفصل بمهمة الحفر الأركيولوجي في الأسس المعرفية التي ينطلق منها مشروع الجوة، عبر تتبع قراءته التأويلية للمرجعية الأرسطية، ثم لشعرية التخييل عند القرطاجني، وصولا إلى مقاربته النقدية للشعرية الحديثة، بما يكشف عن كيفية بناء الجوة لحواره الجدلي مع التراث والآخر.

الفصل الثاني: في فلسفة التحول الأجناسي– من بنية النوع إلى انفتاح الخطاب: ينتقل هذا الفصل إلى تحليل رؤية الجوة لمسألة "الجنس الأدبي"، بدءا بتفكيك إشكالية المفهوم بين المعيارية والوصف، ثم تحليل ديناميات التفاعل الأجناسي، وانتهاء بدراسة قصيدة النثر كنموذج معاصر لهذه السيولة، لإبراز كيفية تأسيسه لنظرية ديناميكية للأجناس.

الفصل الثالث: جدلية الشعر والقضية في شعر معين بسيسو– من بنية التحريض إلى التحليل الإنشائي: يمثل هذا الفصل المحك التطبيقي والنقدي للأطروحة، حيث نقوم فيه

بتحليل "شعرية التحريض" في شعر معين بسيسو، ثم نفكك منهج الجوة "الإنشائي" في تحليله لقصيدة الشابي، لننتهي بتقويم نقدي شامل لفاعلية هذا المنهج وحدوده الإبستمولوجية.

خاتمة: وفيها يتم تجميع نتائج البحث واستخلاصاته النهائية، وتقديم إجابة تركيبية عن الإشكالية المحورية، وإبراز القيمة المضافة لمشروع أحمد الجوة النقدي، مع الإشارة إلى حدوده الممكنة وفتح آفاق جديدة لبحوث مستقبلية.

يتبع ذلك قائمة شاملة بالمصادر والمراجع المعتمدة، ثم فهرس تفصيلي لمحتويات الأطروحة.

إن طبيعة هذا البحث، بوصفه قراءة في خطاب نقدي، تفرض اعتماد إطار منهجي ونظري مركّب يتجاوز المنهج الواحد والجامد. فهو لا يروم تطبيق نظرية جاهزة على خطاب الجوة، بقدر ما يسعى إلى بناء مقاربة نقدية قادرة على محاورته واستنطاقه من الداخل والخارج. من هنا، تتأسس هذه الدراسة على مقاربة تكاملية تستند إلى أدوات نقد النقد والتأويل، مع استلهام آليات من التفكيك وتحليل الخطاب. يتجلى ذلك أولا في اعتماد نقد النقد (Metacriticism) كمرتكز أساس، حيث نتعامل مع كتابات الجوة لا بوصفها مجرد أحكام قيمة، بل بوصفها خطابا متكاملا له بنيته ومفاهيمه واستراتيجياته الحجاجية، مما يتيح الكشف عن مسلماته وآلياته وحدوده الإبستمولوجية. وثانيا، يأتي المنهج التأويلي (Hermeneutics) كإطار للحوار مع خطابه، بهدف فهم "عالم النص النقدي" الذي يقترحه، مع الإبقاء على مسافة نقدية ضرورية. وثالثا، نستلهم بعض أدوات التحليل التفكيكي (Deconstructive Analysis) كاستراتيجية قراءة تتيح رصد الثنائيات المتقابلة التي تحكم خطابه وتفكيكها. ورابعا، نوظف آليات تحليل الخطاب (Discourse Analysis) للكشف عن علاقة خطابه بأنساق السلطة المعرفية المهيمنة. وعليه، فإن هذا الإطار المنهجي لا يمثل تجميعا انتقائيا، بل يشكل بنية متكاملة تمليها طبيعة الموضوع، وتتيح تحقيق قراءة متعددة الأبعاد، لا تكتفي بما يقوله الخطاب، بل تسعى لفهم كيف يقول ما يقوله، ولماذا يقوله بهذه الطريقة دون غيرها.

وعلى الرغم من الحضور اللافت للناقد أحمد الجوة في الساحة الثقافية العربية وغنى مشروعه، فإنه لم يحظ بعد بالدراسة الأكاديمية الشاملة التي تكشف عن رؤيته الكلية وتضعه في سياقه المعرفي. فلم نعثر، في حدود اطلاعنا، على دراسة سابقة خصصت لتحليل مشروعه من منظور "نقد النقد" وإشكالية "الشعرية/الإنشائية". وعليه، تجد هذه الأطروحة مبررها العلمي في كونها تسعى لتقديم أول عمل أكاديمي متكامل يهدف إلى بناء قراءة نسقية وشاملة لمشروعه. وتتجلى أهمية البحث أيضا في ارتباطه بقضية "الشعرية" الراهنة، حيث يسهم في إغناء النقاش حول كيفية بناء تصور عربي لها يتجاوز الاستنساخ السلبي للمفهوم الغربي، ويستفيد من التراث البلاغي بروح تأويلية خلاقة. أما حدود الدراسة، فتتركز على الخطاب النقدي المكتوب والمنشور للجوة، وتنحصر منهجيا في مقاربة تجربته من زاوية "نقد النقد" دون الانزلاق إلى مقاربة سوسيولوجية أو تاريخية بحتة، بينما تقتصر حدودها الزمنية على مرحلة النضج الفكري للناقد.

وقد اعتمد البحث على مجموعة متنوعة من المصادر والمراجع، تتوزع على أربعة أقسام رئيسية: القسم الأول يتمثل في أعمال أحمد الجوة النقدية، وهي المادة الخام للدراسة. والقسم الثاني يشمل المراجع التراثية في البلاغة والنقد والفلسفة (أرسطو، الجرجاني، القرطاجني). أما القسم الثالث فيضم المراجع الفلسفية والنقدية الغربية (غادامير، ريكور، دريدا، فوكو). فيما يشمل القسم الرابع المراجع المعاصرة في النقد الأدبي العربي (أدونيس، كمال أبو ديب، جابر عصفور)، التي شكلت سياق الحوار مع مشروع الجوة.

لم يخل هذا المسار البحثي من صعوبات، أبرزها الكثافة الفلسفية للغة الجوة النقدية، التي استلزمت جهدا مضاعفا في القراءة والتأويل. كما واجه البحث تحدي تشتت بعض كتاباته، مما استدعى تتبعها وجمعها. يضاف إلى ذلك تحدي الحفاظ على المسافة النقدية المطلوبة أمام مشروع فكري ثري. ومع ذلك، فإن هذه الصعوبات مجتمعة لم تكن عائقا، بل شكلت حافزا لمزيد من التعمق والبحث الدقيق، انطلاقا من إيماننا بقيمة المشروع المدروس وأهمية تقديمه للقارئ الأكاديمي في صورة علمية رصينة.

وفي ختام هذه المقدمة، لا يسعني إلا أن أعبر عن خالص امتناني وتقديري لأستاذي المشرف، "**أ.د لخميسي شرفي**"، الذي لم يدخر وسعا في إرشادي، فكان لصبره وملاحظاته الدقيقة الفضل الكبير في إنارة الطريق أمامي. كما أتوجه بجزيل الشكر إلى السادة أعضاء لجنة المناقشة على قبولهم قراءة هذا العمل، وعلى ما سيتفضلون به من توجيهات ستثريه وتقومه. ويبقى هذا الجهد عملا بشريا، فإن أصبت فمن توفيق الله، وإن أخطأت فمن نفسي، وآملي أن يكون هذا البحث إسهاما متواضعا يضاف إلى صرح المعرفة والبحث العلمي.



مدخل



المدخل: من بلاغة التّراث إلى نقد الحداثة-مسارات الشّعرية وإشكالياتها

1-الجذور التراثية – شعرية مضمرة في البلاغة العربية

2-صدمة الحداثة واستيراد المفهوم

3-إشكالية الأصالة والمعاصرة: جدل القطيعة والاستمرارية

4-جدليّة مصطلح الشّعرية في النّقد العربي المعاصر

5-تجليات الشعرية في المناهج النقدية

المدخل: من بلاغة التّراث إلى نقد الحداثة–مسارات الشّعرية وإشكالياتها

1–الجذور التراثية – شعرية مضمرة في البلاغة العربية

إن أي محاولة جادّة لرسم خريطة الشّعرية في النّقد العربيّ المعاصر لا يمكن أن تنطلق من نقطة الصّفر، أو أن تتعامل مع هذا المفهوم بوصفه مجرّد وافد غربيّ حديث هبط على أرض فكرية جرداء. فمثل هذه النّظرة تتجاهل التّاريخ الطّويل والمعقّد من التّأمل النّظريّ الذي خاضته الثّقافة العربية في طبيعة اللّغة الإبداعية وأسرارها. قبل أن يتبلور مصطلح الشّعرية في صورته الحديثة، كان التّراث العربيّ قد شيّد بناء معرفيا شامخا هو علم البلاغة، والذي مثّل، في أصفى تجلّياته وأعمقها، الحاضنة التي نمت فيها بذور الأسئلة الشّعرية الكبرى. إنّ القول بوجود شعرية مضمرة في صلب التّراث البلاغيّ ليس محاولة لإسقاط مفهوم حديث على سياق قديم، بل هو حفر أركيولوجي في طبقات هذا التّراث لكشف منطقه الداخلي، وإبراز تلك اللّحظات النّظرية الفارقة التي تجاوز فيها البلاغيون العرب مجرّد الوصف المعياريّ والتّقنين التّعليميّ، لينخرطوا في استكشاف القوانين الكلية التي تحكم أدبية الخطاب، وتمنح نصّا ما صفته الفنّية وقدرته على تجاوز العادي والمألوف. هذا البحث في الشّروط الدّاخلية للنّص، وفي آليات إنتاجه للمعنى والجمال، هو ما يقع في قلب كل مشروع شعريّ، قديما وحديثا.

في المراحل التّأسيسية للفكر النّقدي العربي، يبرز اسم الجاحظ (ت. 255هـ) كعلامة فارقة دشّنت وعيا جماليا جديدا. لم يكن الجاحظ مجرّد جامع للأخبار والنّوادر، بل كان منّظرا يمتلك حسا مرهفا بجماليات اللّغة وقدرتها على الخلق. في كتابه الموسوعي البيان والتبيين، لا يقدّم الجاحظ نظريّة متكاملة في الشّعر، لكنّه يبثّ في ثنايا كتابه ملاحظات ثاقبة تشكّل أساسا لفهم الوعي الشعري المبكر. إن مقولته الشهيرة "والمعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي، والبدوي والقروي، وإنما الشأن في إقامة الوزن، وتخير اللفظ، وسهولة المخرج، وكثرة الماء، وفي صحة الطبع وجودة السبك"[1]، تمثل إعلانا مبكرا عن مركزية الشكل في العمل

[1] أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1998، ص 75.

الأدبي. ينتزع الجاحظ هنا القيمة من المعنى الخام والمجرد، ليضعها في الكيفية التي يتجسد بها هذا المعنى، أي في الصياغة الفنية والبناء اللغوي. هذا التركيز على جودة السبك وتخير اللفظ هو جوهر ما ستبحث فيه الشعرية لاحقا: كيف تتحول المادة اللغوية المشتركة إلى خطاب فني فريد؟ علاوة على ذلك، فإن تركيز الجاحظ المستمر على مفهوم مقتضى الحال يتجاوز كونه قاعدة تواصلية بسيطة، ليصبح شرطا بنيويا لنجاح الخطاب الأدبي. فالكلام لا يحقق جماله وقوته إلا حين يتناغم مع سياقه، ومقامه، وطبيعة متلقيه، وهذا الوعي بالسياق وبدور المتلقي هو بذرة أولى لما ستطوره لاحقا نظريات التلقي التي ترى النص كعملية تفاعلية لا بنية مغلقة.

ومع تطور حركة النقد، ظهرت الحاجة إلى بلورة معايير أكثر منهجية لتقييم النصوص الشعرية، متجاوزة الذوق الانطباعي. ويمثل كتاب الشعر والشعراء لابن قتيبة (ت. 276هـ) خطوة مهمة على هذا الطريق. في مقدمة كتابه، يقدم ابن قتيبة تصنيفه الرباعي الشهير للشعر، والذي يقوم على تحليل العلاقة بين اللفظ والمعنى. يرى ابن قتيبة أن الشعر على أربعة أضرب: ضرب منه حسن لفظه وجاد معناه... وضرب منه حسن لفظه وحلا، فإذا أنت فتشته لم تجد هناك فائدة في المعنى... وضرب منه جاد معناه وقصرت ألفاظه عنه... وضرب منه تأخر معناه وتأخر لفظه[1]. قد يبدو هذا التصنيف بسيطا، لكن أهميته التاريخية تكمن في أنه أول محاولة واعية لتفكيك العمل الأدبي إلى مكوناته الأساسية والنظر في العلاقة الجدلية بينها. لقد نقل ابن قتيبة النقد من الحكم الكلي (هذا شعر جيد) إلى التحليل الجزئي الذي يبحث عن مصدر الجودة أو القصور في طبيعة التفاعل بين الشكل والمضمون. هذا التمييز التحليلي هو شرط أساسي لقيام أي علم للأدب، لأنه يؤسس لغة وصفية قادرة على التعامل مع النص بوصفه بنية مركبة قابلة للتشريح والدراسة، لا مجرد فيض إلهامي غامض.

[1] أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، ط1، 1997، ص 23-26.

هذا السعي نحو التقنين والتنظير تبلور لاحقا في مفهوم عمود الشعر، الذي يعد بمثابة شعرية معيارية مصغرة، تهدف إلى تحديد الخصائص الجوهرية التي تميز الشعرية العربية الأصيلة. وكما يوضح الباحث الكبير إحسان عباس، فإن هذا المفهوم الذي تبلور مع الآمدي والمرزوقي لم يكن مجرد قائمة من الشروط الشكلية، بل كان محاولة لتقطير جوهر الشاعرية العربية. يحدد المرزوقي سبعة عناصر لعمود الشعر، منها شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته، والإصابة في الوصف، والمقاربة في التشبيه، والتحام أجزاء النظم وتناسبها على تخير من لذيذ الوزن[1]. إن التدقيق في هذه العناصر يكشف عن وعي عميق بمتطلبات البناء الفني. فشرط التحام أجزاء النظم وتناسبها هو دعوة صريحة لتحقيق الوحدة العضوية والتماسك البنيوي في القصيدة، وهو مطلب شعري حديث بامتياز. كما أن التركيز على الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه هو احتفاء بالصورة الشعرية الدقيقة والقادرة على خلق أثرها الجمالي بفعالية. صحيح أن غاية عمود الشعر كانت محافظة، تهدف إلى قياس إبداع المحدثين على نموذج القدماء، لكن أدوات القياس ذاتها كانت أدوات شعرية، تبحث في بنية النص، وتماسك أجزائه، وجودة صوره، وهي كلها من صميم اهتمامات الشعرية الحديثة التي تدرس النص في ذاته ومن أجل ذاته.

بيد أن الثورة المعرفية الكبرى في تاريخ البلاغة العربية، واللحظة التي اقتربت فيها من تأسيس شعرية علمية بالمعنى الدقيق، جاءت على يد الإمام عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ). في كتابيه الخالدين دلائل الإعجاز وأسرار البلاغة، تجاوز الجرجاني الثنائية الساذجة بين اللفظ والمعنى التي هيمنت على النقد قبله، ليطرح مفهوما مركزيا جديدا هو النظم. يرى الجرجاني أن سر الإعجاز والجمال الأدبي لا يكمن في الألفاظ المفردة مهما بلغت فصاحتها، ولا في المعاني المجردة السابحة في الذهن، بل يكمن حصرا في النظم، أي في طريقة ترتيب الكلمات ونسج العلاقات النحوية والدلالية فيما بينها داخل السياق. يقول في عبارة تأسيسية: "واعلم أن ليس

[1] عباس إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب– نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1983، ص 406–407.

النظم إلا أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نُهجت فلا تزيغ عنها"[1]. وبهذا، لم يعد النحو مجرد أداة لتقويم اللسان من الخطأ، بل أصبح هو نفسه ميدان تحقق الجمال الأدبي. القيمة الفنية، عند الجرجاني، هي قيمة علاقات: علاقة المسند بالمسند إليه، والتقديم والتأخير، والتعريف والتنكير، والفصل والوصل. هذه الرؤية التي تجعل من البنية التركيبية مصدرا أساسيا لإنتاج الدلالة والجمال، تمثل استباقا مدهشا لمنطلقات الشعرية البنيوية في القرن العشرين، والتي رأت أن أدبية النص تكمن في تنظيمه اللغوي الداخلي وفي الانزياحات التي يحدثها على النظام اللغوي المألوف. لقد حول الجرجاني البلاغة من علم للمحسنات البديعية المنفصلة إلى علم لدلالات التراكيب، ومن فن لتزيين الكلام إلى فلسفة عميقة في كيفية بناء المعنى، وهذا التحول هو جوهر الانتقال من الخطابة إلى الشعرية.

وإذا كان الجرجاني قد بلغ الذروة في تحليل البنية الداخلية للنص، فإن حازم القرطاجني (ت. 684هـ) قد سعى إلى بناء مشروع فن شعر متكامل على أسس فلسفية ومنطقية، مستفيدا من اطلاعه على الفلسفة الأرسطية كما وصلت إليه عبر شروح الفلاسفة المسلمين. يمثل كتابه منهاج البلغاء وسراج الأدباء محاولة طموحة لتأسيس علم كلي للشعر، يدرس العملية الإبداعية من لحظة تكونها في نفس الشاعر إلى لحظة تلقيها وأثرها في نفس السامع. ينطلق القرطاجني من مفهومي المحاكاة والتخييل باعتبارهما جوهر الشعر. فالشعر عنده "هو كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه، لتحمل بذلك على طلبه أو الهرب منه"[2]. إن غاية الشعر إذن هي التأثير النفسي، ووسيلته هي القول المخيّل القائم على المحاكاة. وكما يشير الناقد جابر عصفور، فإن القرطاجني يمثل ذروة الاتجاه الفلسفي في النقد العربي القديم، حيث حاول أن يقيم شعريته على أساس من نظرية متماسكة

[1] عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000، ص 81.

[2] حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986، ص 71.

في المعرفة والوجود واللغة والنفس[1]. لم يكتف حازم بتحليل أجزاء القصيدة، بل سعى لوضع قوانين كلية لصناعة الشعر، متناولا الأغراض الشعرية، والبواعث النفسية للإبداع، وأنواع المحاكاة والتخييل، ووظيفة الوزن والقافية، وشروط التناسب والانسجام بين أجزاء القصيدة. وبهذا، قدم مشروعا نظريا متكاملا للشعرية، يجمع بين التحليل الجمالي والتأصيل الفلسفي، مما يجعله المحاولة الأكثر طموحا وتركيبا في تاريخ النقد العربي الكلاسيكي.

في ختام هذا المسح، يمكن القول إن التراث البلاغي والنقدي العربي لم يكن مجرد تمهيد تاريخي لظهور الشعرية الحديثة، بل كان حقلا معرفيا خصبا أنتج رؤى عميقة وأصيلة حول طبيعة الخطاب الأدبي. من تركيز الجاحظ على الصياغة، مرورا بتحليل ابن قتيبة لمكونات النص، ووصولا إلى شعرية معيارية في عمود الشعر، وذروة التحليل البنيوي في نظرية النظم عند الجرجاني، ثم المشروع الفلسفي الكلي عند القرطاجني، نجد أنفسنا أمام تراث غني كان مهموما بالأسئلة الجوهرية نفسها التي تطرحها الشعرية المعاصرة: ما الذي يجعل اللغة أدبا؟ ما هي القوانين الداخلية التي تحكم بناء النص؟ وكيف ينتج النص معناه وجماله؟ إن إدراك عمق هذه الشعرية المضمرة لا يقلل من أهمية المنجز النقدي الحديث، بل يضعه في سياقه التاريخي الصحيح، ويكشف عن الجذور العميقة التي يمكن أن يتأسس عليها حوار خلاق ومثمر بين التراث والمعاصرة، وهو الحوار الذي سيشكل أحد الملامح الرئيسية لمسار الشعرية في النقد العربي المعاصر.

2-صدمة الحداثة واستيراد المفهوم

إذا كانت البلاغة العربية قد شكلت، عبر قرون، النظام المعرفي شبه المكتفي بذاته الذي يفسر الظاهرة الأدبية ويقننها، فإن منعطف القرن التاسع عشر وما تلاه قد أحدث شرخا عميقا في هذا البناء المتماسك. لقد مثّل الاحتكاك المكثف والمباشر مع الغرب، وما حمله من نماذج أدبية جديدة ورؤى فلسفية مغايرة، ما يمكن تسميته بصدمة الحداثة. هذه الصدمة لم تكن مجرد تأثر عابر، بل كانت زلزالا معرفيا هزّ الثوابت، وكشف عن قصور الأدوات البلاغية التقليدية

[1] جابر عصفور: مفهوم الشعر-دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995، ص 231.

عن استيعاب الأسئلة الجديدة التي طرحتها التحولات الاجتماعية والسياسية والثقافية العميقة. فالشعر الحديث، الذي بدأ يتمرد على بنية القصيدة العمودية ووحدة البيت، والرواية، التي بزغت كجنس أدبي مهيمن، طرحا تحديات بنيوية وجمالية لم يكن في جعبة البلاغي القديم ما يسعف للإجابة عليها. لقد نشأ فراغ نقدي هائل بين نصوص إبداعية متغيرة ومتسارعة، ومنهج نقدي ثابت ومستقر، وهو الفراغ الذي ستسعى الأجيال الجديدة من النقاد والمبدعين إلى ملئه عبر استيراد المفهوم والنظرية من الحقل النقدي الغربي.

كانت حركة الترجمة هي القناة الرئيسية التي تدفقت عبرها هذه المفاهيم الجديدة إلى الجسد الثقافي العربي. في البدء، كان التأثر يغلب عليه الطابع الرومانسي والانطباعي، كما تجلى في كتابات جماعة الديوان وأبولو، حيث كان النقد يركز على التعبير عن الذات وصدق التجربة الشعورية، وهي مفاهيم شكلت قطيعة مع البلاغة الصنعية، لكنها لم تؤسس بعد لمشروع نقدي منهجي. غير أن النقلة النوعية حدثت في منتصف القرن العشرين، وتحديدا مع بزوغ حركة الحداثة الشعرية التي اتخذت من بيروت مركزا لها. هنا، لم يعد الأمر مجرد تأثر بمدارس أدبية، بل أصبح سعيا واعيا ومنظما لاستيراد أدوات القراءة والتحليل. لقد أدرك رواد الحداثة أن قصيدتهم الجديدة، قصيدة التفعيلة وقصيدة النثر، تحتاج إلى قارئ جديد وناقد جديد، مسلح بمنهجية قادرة على تفكيك بنيتها المعقدة، وسبر أغوار لغتها المنزاحة، وكشف شبكة رموزها ودلالاتها المتشعبة.

في هذا السياق، يبرز كتاب الثابت والمتحول لأدونيس كوثيقة تأسيسية لهذه الثورة المعرفية. لم يكن مشروع أدونيس نقديا بالمعنى الأكاديمي الضيق، بل كان مشروعا فكريا شاملا يهدف إلى إعادة قراءة التراث العربي بأكمله من منظور الحداثة. يرى أدونيس أن الثقافة العربية هيمنت عليها بنية الثابت المتمثلة في العقلية السلفية، والدين الرسمي، والشعرية الاتباعية القائمة على المحاكاة والتقنين. وفي مقابل ذلك، يدعو إلى تبني رؤية المتحول التي تحتفي بالإبداع، والتجديد، والقطيعة مع النماذج الجاهزة. لقد شن أدونيس هجوما عنيفا على البلاغة التقليدية، معتبرا إياها علم القواعد والنقائض والعيوب والمحاسن، وأنها تحولت إلى

سلطة قمعية تفرض قيودا على الإبداع الشعري بدل أن تحرره[1]. إن دعوته إلى شعرية جديدة هي في جوهرها دعوة إلى استبدال النظام البلاغي القديم، القائم على قياس الحاضر بالماضي، بنظام شعري حديث، ينظر إلى النص بوصفه مغامرة في المجهول، وكشفا لما هو غير مسبوق في اللغة والرؤيا. لقد فتح مشروع أدونيس الباب على مصراعيه أمام استيعاب النظريات الغربية، ليس كحلول جاهزة، بل كأدوات ضرورية لإحداث القطيعة المعرفية المنشودة.

كانت المجلات الأدبية الرائدة هي المختبر الحيوي الذي تبلورت فيه هذه الأفكار وتفاعلت. وتعتبر مجلة شعر المنصة الأبرز التي قادت هذه الحركة. لم تكتف المجلة بنشر القصائد الجديدة، بل خصصت حيزا كبيرا للترجمات والدراسات النقدية التي عرفت القارئ العربي على الحساسيات الشعرية والنقدية الأوروبية والأمريكية الحديثة. وفي هذا المناخ، برزت كتابات الناقدة خالدة سعيد، التي قدمت في كتابها حركية الإبداع نماذج تطبيقية رائدة لهذا النقد الجديد. تجاوزت خالدة سعيد المناهج السياقية (التاريخية والاجتماعية) التي كانت سائدة، لتركز اهتمامها على العالم الداخلي للنص الشعري. في دراساتها، كانت تتتبع حركية اللغة والصور والرموز، وتبحث عن قوانينها الخاصة التي تشكل رؤية الشاعر للعالم. تقول في معرض تحليلها للتجربة الشعرية: إن التجربة لا تتكشف عبر المعنى المباشر للغة، بل عبر طاقتها الإيحائية التي تتولد من علاقات الكلمات فيما بينها ومن أصواتها وإيقاعها[2]. هذا التركيز على اللغة في حد ذاتها، وعلى العلاقات الداخلية التي تنسجها، هو تطبيق عملي لمنطلقات الشعرية البنيوية والشكلانية قبل أن تنتشر هذه المصطلحات وتتكرس في الخطاب الأكاديمي العربي. لقد مارست خالدة سعيد ورفاقها في مجلة شعر شعرية تطبيقية مهدت الطريق أمام التنظير المنهجي اللاحق.

---

[1] أدونيس: الثابت والمتحول–بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج3: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978، ص 214.

[2] خالدة سعيد: حركية الإبداع– دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986، ص 55.

ومع حلول سبعينيات وثمانينيات القرن العشرين، انتقل الاهتمام بالشعرية من حقل المجلات الطليعية إلى المؤسسات الأكاديمية، حيث اتخذ طابعا أكثر منهجية وتنظيما. هنا، تم استيراد المناهج النقدية الغربية (البنيوية، الأسلوبية، السيميائيات) بشكل مباشر ومنظم، وبدأ يظهر جيل من النقاد الأكاديميين الذين سعوا إلى تطبيق هذه المناهج على النصوص العربية، شعرا ونثرا. يمثل كتاب الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها للشاعر والناقد المغربي محمد بنيس مثالا بارزا على هذا التوجه. يقدم بنيس في هذا العمل تحليلا بنيويا صارما لتطور الشعر العربي الحديث، متتبعا التحولات (الإبدالات) التي طرأت على بنياته اللغوية والإيقاعية والدلالية. إنه لا يبحث عن مضامين القصائد، بل عن أنظمتها الداخلية، وكيفية إنتاجها للمعنى الشعري. يرى بنيس أن الحداثة الشعرية هي في جوهرها كتابة جديدة تتأسس على وعي مختلف باللغة وبالعالم، وتتطلب أدوات تحليلية قادرة على مقاربة هذا الاختلاف[1]. لقد ساهمت أعمال بنيس وغيره من نقاد المغرب العربي بشكل خاص في ترسيخ الممارسة النقدية البنيوية، وفي جعل مصطلح الشعرية مصطلحا مركزيا في الخطاب النقدي الأكاديمي.

لكن عملية الاستيراد هذه لم تكن دائما عملية تبنٍّ كامل أو قطيعة تامة مع التراث. فقد ظهرت أصوات نقدية حاولت إقامة جسور بين البلاغة العربية القديمة والمناهج اللسانية الحديثة، لا تدعو إلى التخلي عن البلاغة، بل إلى إعادة بنائها على أسس علمية جديدة مستمدة من علم اللغة الحديث. على اعتبار أن الكثير من مباحث البلاغة، كنظرية النظم، يمكن أن تتطور وتغتني إذا ما تم ربطها بالدراسات الأسلوبية والتركيبية الحديثة. هذه المحاولات تهدف إلى تبيئة المفاهيم الوافدة، والبحث عن نقاط الالتقاء بينها وبين الأصول التراثية، في محاولة لتجنب الشعور بالاغتراب المعرفي الذي قد ينتج عن الاستيراد الكامل.

غير أن هذا الانفتاح الواسع على النظريات الغربية لم يمر دون أن يثير إشكاليات عميقة حول الهوية الثقافية والتبعية المعرفية. لقد أصبحت عملية الاستيراد نفسها موضوعا للنقد والمساءلة. يطرح الناقد جابر عصفور في دراسات عديدة هذه الإشكالية بوضوح. يرى عصفور

[1] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث– بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2014، ص 31.

أن النقد العربي المعاصر عاش حالة من التأرجح بين الانغلاق على التراث وادعاء الاكتفاء به، وبين الانفتاح على الآخر إلى درجة الذوبان فيه والتبعية له[1]. ويشير إلى أن بعض الممارسات النقدية تحولت إلى مجرد تطبيق آلي وجاف للمناهج الغربية على النصوص العربية، دون مراعاة لخصوصيتها الثقافية والتاريخية، مما أدى إلى إنتاج خطاب نقدي مغلق ومصطنع، يعاني من عسر الترجمة وأزمة المصطلح. لقد كشفت هذه الإشكالية عن التوتر الكامن في قلب مشروع الحداثة النقدية العربية: كيف يمكن الاستفادة من منجزات الفكر العالمي دون فقدان الهوية، وكيف يمكن تطوير أدوات نقدية تكون في آن واحد معاصرة في منهجيتها وعربية في انتمائها وروحها؟

لقد وصلت هذه المراجعة النقدية لعملية الاستيراد ذروتها مع صعود تيارات ما بعد البنيوية والنقد الثقافي. ففي كتابه المثير للجدل الخطيئة والتكفير، يقدم عبد الله الغذامي قراءة نقدية حادة لمشروع الحداثة الشعرية والنقدية العربية. يرى الغذامي أن الحداثة، في سعيها للقطيعة مع الماضي، ارتكبت خطيئة معرفية حينما استبدلت سلطة المقدس الديني بسلطة مقدس جديد هو النص الحداثي ولغته الغامضة، وأن النقد الحداثي تحول إلى نوع من الكهنوت الذي يمارس طقوسه على هذه النصوص، ويكفّر عن خطيئة القطيعة عبر منحها هالة من القداسة والغموض المتعالي[2]. وبهذا، فإن الغذامي لا ينتقد استيراد المفهوم فحسب، بل ينتقد الأيديولوجيا التي صاحبت هذا الاستيراد، والتي أدت، في رأيه، إلى عزل النقد والأدب عن أسئلتهما الاجتماعية والثقافية الحقيقية.

وهكذا، نرى أن مسار استيراد مفهوم الشعرية والمناهج المرتبطة به في النقد العربي المعاصر كان مسارا جدليا ومعقدا. لقد بدأ كضرورة فرضتها صدمة الحداثة والفراغ النقدي الذي أحدثته، وتجسد في حركة ترجمة ونشر واسعة قادتها المجلات الطليعية والمؤسسات الأكاديمية.

---

[1] جابر عصفور: النقد الأدبي والهوية الثقافية، دار الشروق، مصر، ط1، 2010، ص 45.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006، ص 78.

لكنه سرعان ما تحول إلى موضوع للسجال والمراجعة، حيث طرحت أسئلة حادة حول الأصالة والتبعية، والتطبيق الآلي والتمثل الخلاق، والانفتاح على الآخر والحفاظ على الهوية. هذه الجدلية الخصبة هي التي ستشكل ملامح المشهد النقدي في العقود اللاحقة، حيث سينتقل النقاد من مرحلة التطبيق إلى مرحلة المساءلة، ومن استيراد المفهوم إلى محاولة إنتاجه في سياق عربي خاص.

3- إشكالية الأصالة والمعاصرة: جدل القطيعة والاستمرارية

إن عملية استيراد مفهوم الشعرية والمناهج النقدية الغربية الحديثة لم تكن مجرد عملية نقل معرفي تقني ومحايد، بل كانت، في جوهرها، تفجيرا لأعمق وأعقد إشكالية واجهت الفكر العربي الحديث برمته: إشكالية العلاقة الملتبسة بين الأصالة والمعاصرة. لقد تحول الحقل النقدي إلى ساحة صراع فكري وأيديولوجي عنيف، لم يكن يدور حول أفضل السبل لتحليل نص أدبي فحسب، بل حول أسئلة أكثر جذرية تتعلق بالهوية الثقافية، والموقف من التراث، وكيفية الانخراط في الحداثة العالمية دون ذوبان أو تبعية. لم يكن الناقد العربي المعاصر مجرد باحث أكاديمي يختار منهجه من بين حزمة أدوات متاحة، بل كان مثقفا مدفوعا بقلق وجودي، يتخذ من خياراته المنهجية موقفا من الذات والآخر والتاريخ. وقد تبلور هذا الصراع المحتدم حول محورين أساسيين ومتناقضين: دعاة القطيعة المعرفية مع التراث البلاغي كشرط ضروري لدخول الحداثة، ودعاة الاستمرارية النقدية التي تسعى إلى حوار خلاق بين منجزات التراث ومتطلبات العصر.

كان تيار القطيعة هو الأعلى صوتا والأكثر جذرية، خاصة في مراحله التأسيسية. وقد وجد هذا التيار في مشروع الشاعر والمفكر أدونيس تعبيره الأكمل والأكثر تأثيرا. ففي سفره الضخم الثابت والمتحول، لا يقدم أدونيس مجرد تاريخ للشعر، بل يقدم رؤية فلسفية للتاريخ الثقافي العربي بأسره، قائمة على صراع ديالكتيكي بين بنية الثابت وبنية المتحول. يرى أدونيس أن الثقافة العربية الرسمية، بما في ذلك البلاغة والنقد، قد تجمدت ضمن بنية الثابت التي تقدس الماضي (الأصول)، وتكرس الاتباع، وتعتبر النص الديني (الأصل الأول) مصدرا وحيدا

للحقيقة والمعيار. وفي مقابل ذلك، كانت هناك دائما تيارات متحولة ومهمشة (الصوفية، الفلسفة العقلانية، الشعر المجدد) حاولت الخروج على هذا الثابت، لكنها قُمعت تاريخيا. من هذا المنطلق، فإن أي حداثة حقيقية اليوم لا يمكن أن تتحقق عبر إصلاح التراث أو التوفيق معه، بل عبر قطيعة معرفية جذرية معه. يرى أدونيس أن الحداثة تبدأ من حيث تنتهي البلاغة العربية، معتبرا أن هذه البلاغة تحولت إلى قيود وقواعد ميتة تعيق ولادة لغة شعرية جديدة ورؤيا جديدة للعالم. إن الشعرية الجديدة التي ندعو إليها، كما يؤكد أدونيس، تستلزم بالضرورة موتا للشعرية القديمة[1]. وبهذا، فإن استيراد المناهج الغربية لم يكن خيارا معرفيا فحسب، بل كان ضرورة وجودية، وسلاحا في معركة تحرير الوعي العربي من سلطة الماضي.

في المقابل، نشأ تيار آخر، أقل صخبا ولكنه لا يقل عمقا، رفض منطق القطيعة التامة، ورأى فيه نوعا من بتر الذاكرة والوقوع في اغتراب معرفي. لم يكن هذا التيار يدعو إلى عودة سلفية إلى التراث، بل إلى إعادة قراءة هذا التراث بأدوات معاصرة، بهدف الكشف عن جوانبه العقلانية والمضيئة التي يمكن أن تشكل أساسا لحداثة عربية أصيلة. يمثل المفكر المغربي محمد عابد الجابري، بمشروعه الضخم نقد العقل العربي، أحد أبرز ممثلي هذا الاتجاه فكريا. على الرغم من أن الجابري لم يكن ناقدا أدبيا، إلا أن مشروعه الفكري قدم الإطار النظري الذي استند إليه الكثير من النقاد في إعادة تقييم العلاقة مع التراث. يميز الجابري بين أنظمة معرفية مختلفة داخل الثقافة العربية (البيان، البرهان، العرفان)، ويدعو إلى نقد العقل البياني المهيمن، مع السعي لإحياء العقل البرهاني العقلاني والمستنير. إن هذا المنهج، الذي يقوم على الفصل والوصل بشكل نقدي، يقترح أن التعامل مع التراث لا ينبغي أن يكون تعاملا عاطفيا بالرفض المطلق أو القبول المطلق، بل تعاملا عقلانيا نقديا يميز بين ما هو قابل للحياة وما هو ميت فيه[2]. وعلى الصعيد النقدي، ترجم هذا الموقف إلى دعوات لإعادة اكتشاف شعرية عبد القاهر الجرجاني وعقلانية حازم القرطاجني، ووضعهما في حوار مباشر مع اللسانيات والبنيوية

[1] أدونيس: الثابت والمتحول–بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، مرجع سابق، ص 115.

[2] محمد عابد الجابري: التراث والحداثة– دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص 57.

والشعرية الأرسطية الحديثة، في محاولة لبناء استمرارية نقدية تتطور من داخل التراث ولا تقفز فوقه.

بين هذين القطبين (القطيعة والاستمرارية النقدية)، ظهر موقف ثالث أكثر راديكالية، هو تيار أسلمة المناهج أو التأصيل الإسلامي للمعرفة. انطلق هذا التيار من فرضية أن المناهج الغربية ليست أدوات محايدة، بل هي نتاج رؤية علمانية ومادية للعالم، وأن تطبيقها على النصوص العربية والإسلامية يؤدي بالضرورة إلى تشويهها وفصلها عن مرجعيتها العقدية. ومن ثم، فإن الحل لا يكمن في استيراد المناهج أو التوفيق معها، بل في بناء مناهج نقدية إسلامية أصيلة تنبع من القرآن والسنة ومنظومة القيم الإسلامية. يحلل المفكر الجزائري محمد أركون هذه الظاهرة بعمق في كتاباته، مثل أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟ .يرى أركون أن هذا التوجه، رغم صدق نواياه، يقع في مأزق السياج الدوغمائي المغلق، حيث يرفض الانخراط في الحداثة الفكرية ويرتد إلى يقينيات الماضي. إن رفض المناهج الحديثة، بحجة غربيتها، هو في نظر أركون رفض للتاريخية وللنقد وللعقل الحديث نفسه، مما يؤدي إلى انغلاق فكري يعجز عن فهم تحديات العصر[1]. لقد أثارت هذه الدعوة إلى الشعرية الإسلامية جدلا واسعا، واعتبرها الكثيرون ردة فعل أيديولوجية أكثر منها مشروعا معرفيا قابلا للتحقق، لأنها تضع شروطا عقدية مسبقة على الممارسة النقدية، وهو ما يتنافى مع جوهر النقد القائم على الحرية والمساءلة.

لقد كانت هذه التجاذبات الحادة موضوعا لنقد لاذع من قبل مفكرين رأوا في هذه الثنائيات المطلقة (تراث/حداثة، أصالة/معاصرة، إسلامي/غربي) تبسيطا مخلّا وتكريسا لحالة استقطاب عقيمة. يمثل المفكر السوري جورج طرابيشي في كتابه هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية صوتا نقديا مميزا في هذا السياق. ينتقد طرابيشي ما يسميه نرجسية المثقف العربي الذي يتأرجح بين نرجسية الجرح (الشعور بالدونية تجاه الغرب مما يدفعه للرفض التام) ونرجسية الهوية (الادعاء بامتلاك تراث مكتفٍ بذاته). يرى طرابيشي أن الحداثة ليست بضاعة تُستورد أو تُرفض، بل هي حالة تاريخية يجب الانخراط فيها بشكل نقدي وتفاعلي.

[1] محمد أركون: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟ ، ترجمة: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط2، 2006، ص 142.

ويدعو إلى تجاوز هذه الثنائيات القاتلة نحو علاقة جدلية مع التراث والآخر، علاقة لا تقوم على القطيعة العدمية ولا على الإحياء السلفي، بل على الهضم والنقد والتجاوز[1]. إن هذا الموقف يفتح الطريق أمام شعرية عربية لا تشعر بالدونية تجاه الغرب ولا تتعالى بتراثها، بل تستخدم كل الأدوات المعرفية المتاحة، بغض النظر عن مصدرها، لفهم نصوصها وواقعها بشكل أعمق.

وفي خضم هذا الجدل، برزت محاولات عملية لتجاوز هذا الاستقطاب من خلال الممارسة النقدية نفسها. يمثل مشروع الشاعر والناقد المغربي محمد بنيس نموذجا لهذا التطور الناضج. فبعد أن كان في بداياته منغمسا في تطبيق المناهج البنيوية الغربية كأداة للحداثة، انتقل في مراحل لاحقة، كما في كتابه الحق في الشعر، إلى مساءلة مفهوم الحداثة نفسه من منظور الخصوصية العربية. لم يعد بنيس يرى الحداثة كنموذج غربي جاهز يجب محاكاته، بل كحق لكل ثقافة في أن تبدع حداثتها الخاصة انطلاقا من لغتها وتاريخها. يرى أن حق الشعر في الوجود هو حقه في أن يكون مختلفا، وأن يخلق لغته الخاصة، وشعريته الخاصة، بعيدا عن وصاية النماذج الجاهزة، سواء كانت تراثية أو غربية[2]. إن هذا الموقف لا يلغي الاستفادة من المناهج العالمية، ولكنه يضعها في خدمة مشروع ذاتي وأصيل، يهدف إلى بناء شعرية عربية تكون معاصرة في أدواتها ومساءلاتها، وعربية في انشغالاتها وانغراسها في تربة اللغة والثقافة العربية.

يمكن القول إن الممارسة النقدية عند شخصية مثل كمال أبو ديب تجسد هذا التجاوز عمليا. فعلى الرغم من أن كتابه في البنية الإيقاعية للشعر العربي هو تطبيق صارم للمنهج البنيوي على نظام العروض الخليلي، إلا أنه في جوهره حوار عميق وخلاق بين أحدث ما وصلت إليه اللسانيات الحديثة وأحد أقدم وأعرق مكونات التراث الشعري العربي. لم يأتِ أبو

[1] جورج طرابيشي: هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006، ص 98.

[2] محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006، ص 65.

ديب ليقول إن العروض نظام بالٍ يجب التخلص منه (كما فعل دعاة القطيعة)، ولم يأت ليمجده بشكل سلفي، بل جاء ليقرأه قراءة جديدة تكشف عن عقلانيته ونظامه الداخلي العميق بلغة العصر. يبرهن أبو ديب أن البنية العروضية ليست مجرد قيود خارجية مفروضة على الشعر، بل هي نظام توليدي ديناميكي يشكل جزءا لا يتجزأ من شعرية القصيدة العربية[1]. إن هذا العمل يمثل نموذجا لما يمكن أن تكون عليه الاستمرارية النقدية، حيث تساهم المنهجية المعاصرة في إلقاء ضوء جديد على التراث، وتكشف عن حيوية لم تكن مرئية بالأدوات القديمة.

في نهاية المطاف، ظلت إشكالية الأصالة والمعاصرة هي الجرح النرجسي المفتوح في جسد النقد العربي المعاصر. لقد حددت مساراته، وأججت سجالاته، وكشفت عن ارتباطه العضوي بأسئلة الهوية والقلق الحضاري. ورغم أن حدة الاستقطاب قد خفتت في السنوات الأخيرة لصالح مواقف أكثر تركيبية ونضجا، إلا أن التوتر بين مطلب الوفاء للذات ومطلب الانخراط في العصر لا يزال يشكل المحرك العميق الذي يغذي دينامية خطاب الشعرية العربية، ويجعل من كل اختيار منهجي اختيارا وجوديا وثقافيا بامتياز.

4-جدليّة مصطلح الشّعرية في النّقد العربي المعاصر:

✓ La poétique... فتنة اصطلاحية وارتباك دلاليّ!

تحتلّ الشّعرية صدارة المصطلحات الجديدة التي تبوّأت مكانة بارزة من اهتمامات الخطاب النّقدي العربيّ المعاصر، وذلك راجع للاختلاف القائم بين النّقاد والدّراسين العرب حول ترجمة مصطلح **La poétique**، والبحث عن مقابل له في المعجم العربيّ، ذلك أنّ مسيرة هذا المصطلح "قد تشابكت في تقلّباتها بين دلالة تاريخيّة وأخرى اشتقاقيّة وثالثة مستحدثة"[2]، هذا التّشابك والتّقلّب الذي لم تسلم منه الشّعرية في منبتها الغربيّ، حيث عرفت دلالات متعدّدة في النّقد الغربيّ نتيجة المراحل التي مرّت بها منذ أرسطو Aristos في النّقد اليونانيّ، مرورا برومان جاكبسون Romane Djakopsone وتودوروف Todorov وجيرار جينيت Djirard

[1] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974، ص 152.

[2] عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريمبن عبد الله للنشر، تونس، 1994، ص87.

Jinette في النّقد الحديث. حيث يعود الأصل اللّغوي لكلمة (الشّعرية) في تربتها العربية إلى الكلمة الإغريقية poétikos، والتي تحوّلت في اللّاتينيّة إلى poetica ومنها poetics بالإنجليزية وبالفرنسية كلمة poétique[1].

للكلمة معان مختلفة حتّى على نفس مستوى اللّغة الواحدة؛ اعتمادا على ما تشير إليه باللّغة الفرنسية poétique ، إذا ما دلّت على التّأنيث فهذا يشير إلى ما تعنيه الكلمة في كتاب أرسطو(نظرية في الأنواع الأدبية والخطاب)، بينما إن حُمّلت على التّذكير فإنّها تأخذ معنى جوهر الشّعر شرط عدم تحقّقه في غير نصّ شعريّ، أمّا إن دلّت الكلمة على الصّفة فإنّها تحيل على الصّفة من لفظة شعر. ويذكر يوسف وغليسي أن المصطلح الفرنسي poétique محمول على الصّيغة النّعتية خلال القرن 16م بمعنى الخلق والابتكار، وحُمّل بصيغة الاسم المؤنّث في القرن 17م، بالمفهوم الذي خطّه أرسطو Aristos[2].

هذا الاختلاف في التّراث الغربي لمصطلح poétique وفقا للاتّجاهات الفكرية والثّقافيّة والنّقديّة السّائدة في كلّ فترة، تبعه حتما اختلاف في استقباله من طرف النّقاد العرب، ولم يستقرّ على مقابل واحد، ونتج عن هذا التّشتت الاصطلاحي مالا يقلّ عن عشرين ترجمة! لـ poétique، في دراسة أجراها النّاقد يوسف وغليسي في كتابه (إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الجديد)[3]، يدلّ هذا الكمّ الهائل من المصطلحات المقابلة لكلمة poétique على معضلة المشهد النّقدي العربي في استقباله للحداثة النّقدية، ذلك أنّ تجريد المصطلح من دلالته التي اكتسبها في بيئته الأصلية، أو محاولة نقله إلى الثّقافة العربية بكلّ ما يحمله من زخم فكريّ يخلق أزمة مصطلحية بين المشتغلين في حقل الدّراسات النّقدية، فهل يعقل أنّ تحمل هذه المصطلحات جميعا الدّلالات الشّرعية لمصطلح La poétique ؟.

---

[1] يوسف وغليسي: تحوّلات الشّعرية في الثّقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة علم الفكر، العدد3، مارس2009، ص9.

[2] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص272.

[3] تمّت الاستعانة بالدّراسة التي أجراها النّاقد يوسف وغليسي في كتابه إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008، ص282-285

إنّ "ما يأتينا ليس مجرّد مفاهيم عارية من أيّ غطاء حضاريّ بل هي نماذج معرفية"[1]، فالحقل المفهوميّ الخاص بكلمة La poétique له منظومته المصطلحية النّاقلة للمضامين التي بدورها تعكس منظومة مفهومية، يربط بينها وبين حقل اشتغالها أسس وجودية منطقية، فدلالة المصطلحات لا تُعرف إلّا ضمن سياق معرفيّ ضيّق لأنّها تتحدّد في "إطار نظرية متكاملة، كما أنّها لا تظهر إلّا بوصفها عناصر مكمّلة للنّظرية "[2]. ومهما بالغ المصطلح في الحركة وأوغل في الهجرة، ومهما طرأ عليه من انحراف مفهوميّ، يبقى محافظا على ذلك المعنى النّواة كما يحافظ على آثار مفهومية تلتصق به مع مروره من ميدان معرفيّ إلى آخر، فإذا كانت هذه المصطلحات (الشّعرية-الشّاعرية-الشّعريات-الإنشائية-الأدبية-الجماليات-الشّعرانية-الفنّ الإبداعيّ-الإبداع) مرادفات تؤدّي مدلولا واحدا، فوجب الاقتصاد في الوسائل التّعبيريّة كونه شرط من الشّروط الفنّية التي تضفي القيمة العلمية للمصطلح، وعليه وجب الاتّفاق على مصطلح واحد. وإن كانت هذه المصطلحات غير مرادفات، وكلّ منها يشكّل مدلولا خاصا به، فإنّ الدّعوة إلى اختيار واحد من هذه اللّائحة وإسقاط الباقي غير مقبول من الوجهة العلمية.

على ما يبدو أن المسألة تزداد تعقيدا ذلك أنّ المصطلح الوافد لا يواجه بمنهج العثور، إذ لابدّ من خطّة علمية شاملة وذلك من خلال إحصاء ممتلكات الذّات، واستيعاب ما لدى الآخر من مفاهيم دلاليّة حوله، فالثّقل المعرفيّ للمصطلح يكمن في مفهومه وليس في الوحدة المعجمية، ومن ثمّ تحديد مختلف العلاقات التي تربط هذا المفهوم بغيره من المفاهيم داخل شبكة من العلاقات التي يحدّها مجال معيّن، فالمصطلح الدّخيل يمرّ في قانون التّجريد الاصطلاحيّ بثلاث مراحل أثناء هجرته من لغة إلى أخرى، أوّلها يغزو المصطلح اللّغة وينزل ضيفا جديدا على رصيدها المعجميّ، ثم يتمّ فصل دال المصطلح عن مدلوله، ويفكّ المصطلح إلى أجزائه المكوّنة، فيستوعب نسبيّا ويعوّض بصياغة تعبيرية مطوّلة نوعا ما، لتأتي المرحلة

[1] سعيد بنكراد: السّيميائيات السّردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2001، ص05-06.

[2] محمود فهمي حجازي: الأسس اللّغوية لبناء علم المصطلح، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص10.

الحاسمة في حياة المصطلح كما يقول وغليسي أين يتمّ تعويض العبارة المطوّلة بلفظ يحوصل المفهوم، فيستقرّ المصطلح الدّخيل على مصطلح تأليفي أصيل[1].

إلّا أن لعيّاد بورزاق رأي مغاير في هذا الشّأن ويرى بأنّه لابدّ على المصطلح أن ينفتح على رصيده اللّغوي العام[2]، بالرّغم ممّا يثار من جدل حول الجدوى من التّعريف المعجمي في البحث المصطلحي، وما تبع ذلك من فصل بينه وبين التّعريف المصطلحي، إلّا أنّه يعدّه أمرا ضروريا في تحديد أصول الدّلالة المصطلحية، ويرى أنّ البحث المصطلحي بقدر ما ينأى عن البحث المعجمي يبقى ملتصقا به، مدعّما رأيه بأنّ المصطلحات "مهما يطرأ عليها من عدول دلاليّ فإنّها تحافظ على نواة دلالية مترسّبة تعقد صلتها التّأثيلية بالرّصيد اللّغوي العام"[3].

ذلك أنّ الاختلاف الأساسيّ بين علم المعاجم وعلم المصطلحات– من وجهة نظر لغويّة– هو أسلوب التّحليل الدّلاليّ الذي يطبّقه هذان النّظامان على الكلمات أو المصطلحات، حيث يبدأ علم المعجم من الكلمة ويصل إلى المعنى الذي يتوافق مع الدّلالة اللّغوية، بينما ينطلق علم المصطلح من المفهوم للبحث عن المصطلح المطابق أو المناسب على الأقلّ، لذا يجب أن يعبّر المصطلح المقابل عن الخصائص المميّزة للمصطلح الأصل وأن يعكس الخصائص المحدّدة للمفهوم والتي حدّدها أدريان هرمانس بـ: أحادي الدّلالة(Monosémique)، الاتّفاق عليه (Univoque)، غير إيحائيّ (Non connecté)، معياريّ (Prescriptif)[4].

وعلى اختلاف وسائل توليد المصطلحات التي عرفها النّقد العربيّ –وكما فصّل الشّاهد البوشيخي الحديث فيها– من اشتقاق، ومجاز، واقتراض لفظيّ، وتعريب، ونحت، وتركيب، وإبدال، وترجمة[5]، تعتبر التّرجمة مشكلة ناشئة تتطلّب التّحقيق والدّراسة، بالإضافة إلى مشكلة

---

[1] ينظر يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الجديد، مرجع سابق، ص48.

[2] عيّاد بومرزاق: إشكاليات المصطلح وتعطّل النّظرية النّقدية–كتابات أدونيس وجابر عصفور نموذجا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2022، ص55.

[3] المرجع نفسه، ص55.

[4] فريدة بلاهدة: المصطلح العلمي خصائصه وشروط وضعه، المجلد9، العدد1، مارس2022، ص727.

[5] ينظر: الشّاهد البوشيخي: نظرات في المصطلح والمنهج، فاس، ط3، 2004، ص 250.

المصطلح النّقدي نفسها، لأنّ عملية اختيار المرادفات العربية للمفاهيم والدّلالات الأجنبيّة معقّدة للغاية، لسبب الاختلافات الثّقافيّة والمعايير الفلسفية والفكرية، ذلك ما يثير مشكلة الوقوع في التّناقضات في كثير من الأحيان عند إجراء التّرجمة دون بحث مسبق ودراية باللّغات، إذ أنّ إفراغ المصطلح من ذاكرته اللّغوية المشتركة، وملئه بدلالة مفهومية جديدة فإذا حاول الدّخيل أن يفهم هذه اللّغة الاصطلاحية مستعينا بذاكرتها المعجمية الأولى اعتاص الأمر عليه وارتدّ حسيرا[1]، الأمر الذي يفرض على التّرجمة أن تكون واضحة بشأن المعنى، والحرص على عدم تجاهل العناصر المعجمية أو السّياق الفكري والمعرفي الذي أدّى إلى ظهور مصطلح La poétique، حيث يتطلّب الأمر إرجاع المصطلح إلى سياقه وبيئته وتتبّع شرائحه الصّوتية والهيكليّة والدّلاليّة والوظيفيّة.

ومن أجل الفصل في الجدل القائم والاختلاف الكبير في التّرجمة، لجأ بعض النّقاد العرب إلى البحث والتّنقيب في التّراث عن المصطلحات الأثيلة لمقابل ملائم لمصطلح poétique ، حيث يعتبر الشّاهد البوشيخي أنّه لابد من صرف الجهد في مجال النص التّراثيّ أوّلا لأنّه مجلى الذّات وخزّان الممتلكات، ثم مجال لغة النص لأنّها المدخل الوحيد للتّمكن من الفهم السّليم للمفاهيم على حدّ قوله[2]، فانجرّ عن ذلك انزلاق المصطلح العربي القديم إلى النّقد العربيّ المعاصر، وأفرزت عملية البحث العثور على المصطلحات التّالية: (فنّ النظم- علم العروض- الصّناعة-القول الشّعري)، ويؤيد علي القاسمي أولوية البحث في التّراث العربيّ عن المصطلحات المقابلة للمصطلحات الغربية، ومن جملة الأسباب التي عرضها لإهمال المصطلح التّراثي حالة الاستعجال التي فاجأت رواد النّهضة الفكرية العربية، وغمرتهم بسيل جارف من المفاهيم الحضارية لم تسمح لهم بالبحث في التّراث العربي عن المصطلحات التي تعبّر عن تلك المفاهيم أو إيجاد ما يقابلها.[3]

---

[1] يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الجديد، مرجع سابق، ص44.

[2] الشاهد البوشيخي: نظرات في المصطلح والمنهج، مرجع سابق، ص11.

[3] علي القاسمي: علم المصطلح-أسسه النّظرية وتطبيقاته العلمية، لبنان، ط2، 2019، ص253.

وإذا كانت عملية التّعريب لمصطلح poétique التي أفرزت هي الأخرى ثلاثية (البوايتيك–البويتيك–الويطيقا) تحلّ مشكلة الشّذوذ ونشازية النّطق في المصطلحات والحفاظ على حرمة المصطلح الصوتية، فإنّها لا تحلّ مشكل دلالتها، لأنّ للمصطلح وجهان أحدهما ظاهر وآخر خفي؛ أمّا الظاهر فهو تقنيات تشكّله اللّغوي، وأمّا الخفيّ فهو الدّلالة المعرفية التي يقدّمها بقصدية مسبقة، ليؤدّي وظائفه والتي من بينها "الوظيفة الاقتصادية" أي تخزين كميّات هائلة من المعرفة في وحدات مصطلحية محدودة، والتّعبير عن العديد من المفاهيم المعرفية في حدود لغوية صغيرة.

إنّ المبالغة في استخدام تعابير وألفاظ جديدة مقابلا لهذا المصطلح بعضها سليم الاشتقاق، وبعضها معرّب، وبعضها مترجم بدقّة وعناية وفيها مَن تُرجم على عجالة ودون تروّ، ومنها ما هو غريب الوقع على الأذن العربية ويوحي بأفكار معقّدة بالغة العمق، يثير جدلا في تلقّي مصطلح La poétique في المتن النّقدي العربيّ، لأنّ دلالة الكلمة الممحّضة لمفاهيم الخلق والصنع والإبداع أخذت تتطوّر وتتوسّع. هذه الفوضى التّرجمية للمصطلح الغربي المصحوبة بانتهاكات عديدة من شأنها أن تزيد الوضع سوء، بسبب عدم التّحقّق من معنى المصطلح المنقول، وإيجاد المكافئ الغربي أو استحالة العثور عليه على أساس الاجتهاد الفردي، ذلك أن مصطلح poétique هو نتاج بيئة ثقافية وسياق تاريخيّ غربي مغاير تماما للبيئة العربيّة، "حينما ننقل نحن الحداثيين المصطلح النّقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية فإنّه يُفرغ من دلالته ويفقد القدرة على أن يحدّد معنى. فإذا نقلناه بعوالقه الفلسفية أدّى إلى الفوضى والاضطراب، إذ إنّ القيم المعرفية القادمة من المصطلح تختلف، بل وتتعارض أحيانا مع القيم المعرفية التي طوّرها الفكر العربي المختلف"[1].

وفي ظلّ التّراكمات المعرفية الوافدة من الآخر، ومواجهة الدّخول المتسارع للغزاة من هذه الأدوات المفاهيميّة والمصطلحية وفي غياب لغويات موحّدة، اعتمد النّقاد العرب على جهودهم الفردية، وتسرّعوا في التّواصل وسوء الفهم، واستنادا إلى حقيقة أنّ كلّ وجهة نظر نقدية في

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسة عالم المعرفة، الكويت، 1988، ص63.

النّقد الأدبي لا تمتلك جهازا مفاهيميّا دقيقا، فإنّ مفردات جهاز المصطلح النّقدي تنتقل بشكل غير دقيق وموحّد، وهذا يحرم المصطلح من قيمته الإجرائيّة ويضعه في موقع حرج يؤثّر سلبا على دوره الاتّصاليّ المهمّ في المعرفة وتطوّرها، ويؤدّي نقص الوعي بالمجال عند البحث عن الدّلالة خارج حقل اشتغالها ونطاق الاستخدام إلى الارتباك الدّلالي للمصطلحات لأنّ ذلك حتما سيؤدّي إلى نتائج غير متوقّعة، كون المفاهيم تتغيّر بتغيّر حقل استخدامها وخارج نطاق اشتغالها ما ينجرّ عنه الكثير من المغالطات، ممّا قد يؤثّر على عدم دقّته المحتملة إلى دالّه الأصليّ، "فارتباط المصطلح العلمي باللّغة لا يوازيه إلّا ارتباطه بواقعه الاجتماعيّ من جهة وبالمنهج الفكري الذي يصطنعه المؤلّف لنفسه من جهة ثانية"[1].

إنّ غياب الاجماع حول المصطلح، وعمومية المدلول واتّساع معناه، واستخدام المصطلح استخداما جديدا بعد استخدام سابق في سياق مشابه، والقبول اللّامشروط للمفاهيم الواردة أدّى إلى التّخاذل في تأسيس مصطلحات عربيّة بحتة.

قد تلتقي هذه المصطلحات في جوانب معيّنة وتفترق في أخرى، لهذا دعا حسن ناظم إلى ضرورة توحيدها في مصطلح واحد، إذ لا وجود لأيّ مسوّغ يتكفّل بهذه التّرجمات المتعدّدة ورجّح ذلك لأمرين؛ أوّلهما أنّ الاجتراحات العديدة تخلق جدلا يزيد المسألة تشابكا وتعقيدا وتصعيدا للأزمة المصطلحية، وثانيهما أنّ لفظة «الشّعرية» شاعت في كثير من كتب النّقد، وأثبتت صلاحيتها في الكتب المترجمة[2].

- ✓ **«الشّعرية» و«الإنشائيّة» الازدواج والمماثلة:**

يؤدّي انتهاك استقرار المصطلح إلى سحب المعنى من الأماكن المضيئة، ودفعه إلى الأماكن المظلمة حيث لا نميّز شيئا، وهذا اللّبس في المصطلح يحيل بالضّرورة إلى إشكال في المفهوم، وفي ظلّ غياب الجهد الجماعي واختلاف المدارس الأدبية والمناهج النّقديّة لكلّ ناقد،

[1] إدريس النّاقوري: المصطلح النّقدي في نقد الشّعر–دراسة لغوية، تاريخية نقدية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982، ص8.

[2] حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية–دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص17.

استقبلت السّاحة الأدبية والنّقدية العربيّة مصطلح «poétique» وسط تزاحم كبير لمصطلحات عديدة لمفهوم واحد يعدّ من أهمّ المقاربات النّقدية المعاصرة التي استهدفت قراءة النّصوص والخطابات الإبداعية والفنّية، وهذا الحشد المصطلحي الذي سبق وفصّلنا فيه الحديث أفضى بالضّرورة إلى اختلاف في المفاهيم، وأفرز أهمّ مصطلحين متداولين بين النّقاد المعاصرين (الشّعرية والإنشائيّة)، فما الأساس المعرفي لترجمة هذين المصطلحين؟ استنادا للفكر الغربيّ، أم إلى الاجتهاد الشّخصيّ؟ أم أنّ النّقد العربيّ المعاصر مازال يستقي معارفه من التّراث (المجيد)؟ وهل الشّعرية «هي الإطار النّظري العام الذي يتنزّل فيه الأدب» على حدّ عبارة المسدّي، أم انّها إطار نظري خاص بالشّعر دون بقيّة الأجناس الأدبيّة؟ وما الدّافع وراء رواج «الشّعرية» على «الإنشائية»؟

إنّ المصطلح الغربيّ «la poétique» حامل في أصله ثنائية أصولية؛ من الدّال اللّاتيني «poiêtikos»، وما تولّد عنه في مختلف اللّغات الفرعيّة «poétique» في اللّغة الفرنسية و «poetics» في اللّغة الانجليزية، وشاع في اللّغة العربيّة بمصطلح «الشّعرية»، أين نقف على دالّ مركّب جذره اللّغوي (ش ع ر) ولاحقته (ية)، فإلى أيّ مدى التزم المعاصرون بمتصوّرات تلك المادّة في توليد هذا المصطلح؟.

حين قال جيرار جينيت أنّ الشّعرية هي علم أكثر شيخوخة وأكثر شبابا، والقليل الذي تعرفه جدير بالنّسيان[1]، فهو يعي تماما تلوّنها بمجموعة من المقاربات والمعارف عبر تاريخها الطّويل، فهي أكثر شيخوخة لأنّها ضاربة في القدم، وأكثر شبابا لانفتاحها المستمرّ على مستقبل بديل، وعلى آفاق نقدية ورؤى معرفية جديدة، إلّا أنّ الشّعرية ماتزال مقتصرة على جنس الشّعر ومرتهنة بهذا الدّال دون غيره من الأجناس الأدبيّة عند بعض النّقاد العرب المعاصرين واعتبروها "العناصر التي تجعل الشّعر شعرا لا غيره"[2]، ربّما يستندون في ذلك إلى الارهاصات

[1] جيرار جينيت: مدخل لجامع النّصّ، تر: عبد الله أيّوب، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، العراق، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (دت)، ص80.

[2] عبد الله العشي: أسئلة الشّعرية–بحث في آلية الإبداع الشّعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009، ص148.

والبوادر الأولى الأرسطية لظهور الشّعرية التي تعود أصولها إلى الشّعر أو إلى طبيعة النّص المسرحيّ (ومن التّراجيديا تحديدا) الذي كان شعرا في جوهره، أين كان الشّعر يلقى عناية بالغة ويتبوأ مقاما أثيرا في الأدب اليوناني شأنه شأن الشّعر العربيّ، "ولكّنهم تغافلوا على أنّ المفاهيم تتطّور بتطوّر الزّمن وبما يقتضيه الحال، وتكتسي ثوبا جديدا كلّما تطّور الأدب لتصبح تلك المفاهيم البسيطة نظريات ومقاربات لها قوانينها الخاصّة بها، فالشّعرية المعاصرة لا تقبل الانغلاق والانكماش فأينما "وجدت الحداثة توجد الشّعرية"[1]، إلّا أنّهم لا يريدون الدّخول في صراع المفاهيم حيث يقول عبد الله العشيّ "لا أريد أن أذهب في استعراض أمر الخلاف حول مفهوم الشّعرية"[2]، معلّلا ذلك بأنّ الأمر في نهاية المطاف سينتهي عند المفهوم نفسه – حدود الشّعرية هي الشّعر– والملاحظ أنّ العديد من المؤّلفات النّقدية والتّنظيرية تحمل في عناوينها لفظ «الشّعرية» إلّا أنّ متنها محدود في نطاق الشّعر فقط كدائرة اشتغال للشّعرية[3]، وعلى الأرجح أنّ أصحاب هذه الرّؤية ممّن توهمّوا أنّ السّابق قال كلّ شيء، واللّاحق ليس سوى تابع لهذا السّابق يهتدي به ويسير في ضوئه لأنّه لم يعد له ما يقول، ولأنّ الشّعر صار "قاعدة ونمطا ولم تسمح الذّائقة النّقدية القديمة بغيره، حصروا الشّعرية في تعارف وحدود مغلقة لا مجال فيها للانتهاك والاختراق"[4]، وهذا الاختلال في المفاهيم واستمراره في النّقد المعاصر هو اختلال في طبيعة الرؤية التي بقيت هي نفسها من حيث الجوهر لعدم خروج بعض الحداثيين من ماضيهم في مفهوماته.

وتتّسع أرضية البحث لرسم تصوّرات المسلك الصّحيح لمفهوم الشّعرية، فيذهب صنف آخر من النّقاد إلى أنّ «الشّعرية» هي "دراسة للبنى المتحكّمة في الخطاب الأدبي، وهي لا

[1] أدونيس: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2006، ص80.

[2] عبد الله العشي: أسئلة الشّعرية–بحث في آلية الإبداع الشّعري، مرجع سابق، ص148.

[3] ينظر: صلاح فضل (تحوّلات الشّعرية)، عبد الله العشي (أسئلة الشّعرية)

[4] صلاح بوسريف: الفكر النّائم في نقد ومساءلة الشّعرية العربيّة المعاصرة، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2021، ص7.

تتحدّد بنوع أدبيّ معيّن بل يكون مدار اشتغالها مجمل الأدب بوصفه إبداعا"[1]، ومن خلال هذا المفهوم تنفتح الشّعرية على كافة الأجناس الأدبية، ولكنّ المصطلح يضيّق من الحيّز المتصوّري للمصطلح الأجنبي، إلّا أنّ عبد السّلام المسدّي يعتبر مصطلح «الشّعرية» "الصّورة المثلى من التّمحيض الاسمي عن طريق آلية التّوليد الاشتقاقي، بتجريد الاسم من الاسم بفضل قالب المصدر الصّناعيّ"[2]، وهو-بحسبه- مصطلح جديد في صياغته وأثيل في جوهره، واستخدام معناه الدّقيق يطابق المعنى الأصلي لمقابله الأجنبيّ، حيث تسعى الشّعرية للكشف عن قوانين الإبداع في بنية الخطاب الأدبيّ بوصفه نصّا وليس أثرا أدبيّا[3]، وإذا سلّمنا بذلك إلّا أنّه لا يمكننا أن نغضّ الطّرف على أنّ المادّة اللّغويّة (ش ع ر) لها سلطة مفهومية على مصطلح «الشّعرية»، وهذه التّرجمة -كما عدّها عبد الله الغذّامي- تتوجّه بحركة زئبقية نافرة نحو الشّعر[4] وبعيدة عن الإطار الأدبي العام ، ما يجعل القارئ يقع في ضرب من التّشويش ويشكّك في وجاهة استخدامه ويمحضّ الكلمة لجنس الشّعر وحده لأنّها منه اشتقّت وبه تعلّقت، فالكلمة الدّالة على الشّعر في اللّغة الفرنسية هي «poésie» وأصلها التّأثيليّ «poiêsis» ويعني على وجه التّحديد الخلق، ولعلّ الفخّ الكبير الذي انطلى على المترجمين في ترجمة المفاهيم التي لها علاقة بالشّعر هو "مقابلة «poésie» في الفرنسية بـ «شعر» و «poéme» بـ «قصيدة» أي بمقابل ما أُخذ من الماضي ولا علاقة له بالاشتقاق في الفرنسية نفسها ولا حتّى في العربيّة فـ-قصيدة- لغويا غير مشتقّة من شعر"[5]، وبحسب ما أورده مجدي وهبة وكامل المهندس في معجم المصطلحات العربيّة في اللّغة والأدب فإنّ الكلمة الانجليزية «poet» مشتقّة من الكلمة اليونانية poïein بمعنى يصنع أو يبدع، وهذا هو الأصل في معنى الشّاعر بالنّقد الأوروبيّ من عهد أفلاطون وأرسطو إذ كان يعتبر شاعرا من يبدع عملا فنّيا، أمّا في

---

[1] يوسف إسكندر: اتّجاهات الشّعرية الحديثة-الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2008، ص10.

[2] عبد السّلام المسدّي: المصطلح النّقدي، مرجع سابق، ص92.

[3] حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية-دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، مرجع سابق، ص33.

[4] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتّكفير من البنيوية إلى التّشريحية، مرجع سابق، ص79.

[5] صلاح بوسريف: الفكر النّائم في نقد ومساءلة الشّعرية العربيّة المعاصرة، مرجع سابق، ص98.

اللّغة العربيّة فكلمة الشّاعر مشتقّة من شعر بمعنى أحسّ وعلم[1]، فعبّر النّقاد العرب عن الشّعرية بلفظ أخذوه من مجال الإحساس بالأشياء ولكنّه جنس أدبي محكوم عليه بالوزن والإيقاع في الثّقافة العربية، بينما عبرّ عنه الإغريقيون واللّاتينيون بلفظ مرتبط في دلالته بابتكار الأشياء.

ولإدراك المسدّي أنّ هذه التّرجمة فيها شيء من اللّبس، واعتباره أنّ ما ينقصها هو مظهرها الخارجي الذي يبدو مقتصرا على الشّعر ممّا يجعلها تحدّ من الحقل الدّلاليّ للكلمة الغربية، اشترط نزع ما قد يوحي بأنّ «الشّعرية» تخصّ الشّعر دون أيّ ضرب آخر من ضروب الكلام. وإذا تجاوزنا مسألة الاشتقاق إلى مسألة الاصطلاح والتّصوّر، فإنّ هذا السّياق مبعث الالتباس، حيث أنّ استخدام مصطلح في صيغته الاسمية وفي قالب المصدر الصّناعيّ انطلاقا من تسمية جنس واحد من أجناس الأدب، يؤول إلى احتواء الشّعر ما ليس من جنسه في الأصل، وإلى استدعاء نصوص إبداعيّة تكون لها سماتها ومكوّناتها الخاصّة بها والصاقها بجنس الشّعر، وحتّى يؤدّي مصطلح «الشّعرية» دلالته المطابقة للمصطلح الغربيّ يذهب عبد السّلام المسدّي أنّ لفظ «الشّعرية» ينحو منحى المكرّس للدّلالة المعرفية، فيكون مجانسا لعبارة «علم الشّعر» دون أن يكون لكلمة «شعر» معناها المتداول[2]، ولا يختلف مشري بن خليفة مع المسدّي في تصوّره للشّعرية ويدرك "أنّها جوهريا هي علم الإبداع، لأنّ مصطلح الشّعرية يتضمّن محاولة البحث عن نظام يحاول العقل استنباطه من أجل الكشف عن قوانين الخطاب الأدبي في كل من الشّعر والنّثر"[3]، بذلك تكون الشّعرية مقابلا لعلم الشّعر من حيث الدّلالة لكنّها لا تتقيّد بالشّعر كجنس أدبيّ، فمثلما يبحث علم الشّعر في معايير عمود الشّعر، تبحث الشّعرية في قوانين الأدبيّة، وقد بلور المسدّي مفهومه للشّعرية من خلال الوظيفة الشّعرية حين قال "ولا نعني بالشّعرية نمط التّركيب الأدبي، وإنّما نعني الخطاب الذي تحوّلت مادته اللّغوية

[1] ينظر مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984، ص206.

[2] عبد السّلام المسدّي: المصطلح النّقدي، مرجع سابق، ص93.

[3] مشري بن خليفة: الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2011، ص31.

إلى نسيج فنيّ"[1]. هذا السّياق الذي يلتصق فيه مفهوم الشّعرية بالنص، وفي هذه الحالة يقوم المصطلح بديلا ضمن بدائل الاستقراء المنهجيّ والتّحليل النّقديّ، ويظلّ مع ذلك محتفظا بخصوصيته المعرفيّة، وهذا لا يثير إشكالا لأنّ المصطلح هنا أشدّ تعلّقا بالعمل الإجرائيّ، وأقرب إلى الممارسة النّقديّة للشّعر بما هو جنس من أجناس الإبداع اللّفظيّ.

إنّ لفظ «الإنشائيّة» لا يجانس المصطلح الأجنبيّ في التّرجمة، فمهما كانت الملابسات التي لحقت مصطلح «poétique» في تطوّره الدّلاليّ إذ علينا أن نفرّق أولا بين المجال المعرفيّ للشّعريّة وبين موضوع المحاكاة عند أرسطو، فالشّعرية بوصفها مجالا معرفيا فإنّها تختصّ بدراسة الشّعر أو دراسة قوانين صناعة الشّعر، بتعبير الفلاسفة العرب القدامى، ويحدّد أرسطو منذ البداية موضوع دراسته ألا وهو جنس الشّعر، وما يندرج تحته من أنواع، ولكنّه يختار من هذه الأنواع الشّعرية تلك التي تحقّق المحاكاة وهي المأساة والملهاة والملحمة، ويستبعد الشّعر الغنائيّ لأنّه لا يحقّق هذا الشّرط .

ولا يعني هذا أنّ مبدأ المحاكاة هو الذي يحدّد هويّة الشّعر عند أرسطو، ذلك أنّ الفنون الأخرى من موسيقى ورسم ونحت ورقص تشترك معه في هذه الصّفة، والحال أنّ أرسطو لم يقصر فعل المحاكاة على الشّعر التّمثيلي، بل عدّه مولّدا لسائر الفنون، ولكنّ محاكاة الشّعر تختلف عن تلك الفنون بالأداة التي يتوسّلها ألا وهي اللّغة، كما أنّ ثمة خاصة أخرى تميّز الشّعر عن النّثر وهي الوزن، لكنّه لا يكفي وحده في نظر أرسطو إذا لم يكن قائما على المحاكاة.

ومن هنا يمكن القول أنّ الشّعر عند أرسطو هو العمل الذي يحاكي بالقول (اللّغة) والفعل (الحركة المسرحيّة) والوزن (العروض) الواقع الإنسانيّ في مختلف تجلّياته، وعليه نخلص إلى أنّ الشّعر أو القوانين التي تحكم صناعة الشّعر هي موضوع الشّعرية عنده، في حين نراه يجعل النّثر موضوع علم آخر وهو البلاغة، فهو أوّل من أرسى الفرق بين الشّعرية بوصفها فنّ نظم الشّعر وبين البلاغة بوصفها فنّ الإقناع، ومع أنّ مصطلح «poétique» انصرف في دلالته

[1] عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983، ص76.

الحديثة إلى حقل الأدب شعرا ونثرا، إلّا أنّ نشأته الأولى تجعل الاقتران الدّلاليّ بينه وبين «poésie» في ذهن المتلقّي أمرا حتميّا، مادام الأصل الاشتقاقيّ الذي تولّد كلاهما منه واحدا وهو اللّفظ اليونانيّ «poiein».

وإذا كان هذا اللّفظ اليونانيّ يعني «faire» في اللّغة الفرنسية، ويقابله في العربيّة: فعل، عمل، صنع، حسب قاموس الوسيط الكامل[1]، فهذا يعني أنّ الشّعر في مدلولاته الأوليّة عند اليونان هو صناعة أو عمل على نحو يوحي بالابتكار، لينصرف فيما بعد إلى الدّلالة على النّظم الشّعري أو على شكل من أشكال الإبداع هو القصيدة، ومن هنا جاء عنوان كتاب أرسطو (فن الشّعر) ليدلّ على ارتباط موضوعه بهذا الضّرب من فنّ القول الذي هو الشّعر دون غيره، ففي بداية الأمر كان موضوع الشّعرية متعلّقا بقوانين صناعة الشّعر، في التّراجيديا والملحمة باعتبارهما شكلين من أشكال النّظم الشّعريّ، لتتّخذ بعد ذلك الشّعرية دلالة أوسع ترتدّ به إلى معناه الاشتقاقيّ الأول «poiein» وذلك بجعل "اسما لكلّ ما له صلة بإبداع كتب أو تأليفها حيث تكون اللّغة في آن واحد الجوهر و الوسيلة، لا بالعودة إلى المعنى الضّيق الذي يعني مجموعة القواعد أو المبادئ الجمالية ذات الصّلة بالشّعر"[2] ولعلّ هذا التّحوّل في الدّلالة للشّعرية وهو الذي أدّى في نهاية المطاف إلى تمديد أفقها الدّلاليّ ليتجاوز حقل الأدب.

وفي هذا السياق يجدر الإشارة أن الناقد التونسي أحمد الجوة والذي نحن بصدد دراسة قراءته النقدية للشعرية، يؤكّد أن الدّراسات العربيّة استقطبت مصطلح «الشّعرية» كمتصوّر غربيّ، لكنّهم يتردّدون في إدراكه على النّحو الذي أدركه به الغربيون في إطار تواصلهم مع ما أسماه "السنّة الإغريقيّة–اللّاتينيّة"، وتبنّى الجوة مصطلح «الإنشائيّة» بدلا من «الشّعرية» انطلاقا من مكوّنه الاشتقاقيّ اليونانيّ «poiein» الذي يعود إلى أصل المعنى الاشتقاقيّ وهو "الخلق والإنشاء"[3]. اعتبر الجوة أنّ هذا المصطلح هو الأوفى بالعملية الإبداعيّة والأقدر مفهوما على احتضان صنوف الخلق والابتكار، متأثّرا بـ "جماعة فلسفة الفنّ والإبداع" التي أفادت من

[1] يوسف محمد رضا: قاموس الكامل الوسيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، مادة (faire)، ص349.

[2] الميلود عثماني: شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990، ص10.

[3] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والاسلوب، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط3، 1982، ص171.

دروس فاليري والتي لم تعتبر «poétique» مجالا مخصوصا بالشّعر أو حتّى الأدب بما هو نشاط لفظيّ، بل " تنطبق على سائر العمليات الإبداعية حتّى في مجال الاقتصاد، وعلم الاجتماع وميدان السّياسة بل وفي الرّياضيات والفلسفة"[1]، أي أنّهم يفهمون الإنشائية الممارسة الإبداعية للإنسان الفنّان في أيّ فنّ تخيّر أو نشاط جماليّ. يقول الجوة أنّ التّفكير الإنشائيّ الحديث ينزع إلى مدّ الفعل الإبداعيّ لا ليظلّ قرين الفنّ اللّفظيّ وإنّما ليتجاوزه إلى عامّة الفنون ولعلّ ذلك ما نلمسه في مؤلّف المناصرة حين سحب الشّعرية إلى العمل السّينيمائيّ.

ويتساءل الجوة عن المانع من استخدام الإنشائية مصطلحا يجمع في دلالته المفهومية هذه المسائل المتشعّبة ويكون عربيّ الاشتقاق من الجذر الثّلاثيّ المزيد، واعتبر ما قدّمه رومان جاكبسون لمّا حلّل نصوصا شعرية تختلف لغاتها وتتباعد تواريخ تأليفها، مستندا إلى الدّراسة اللّسانية ما كان تفكيره مقتصرا على تحقيق الوظيفة الإنشائية في نصوص الشّعر، منكرا توفّرها في إنشاء النّثر، ليس من المفيد قصر اختصاصه على الشّعرية عند ترجمة بعض النّصوص النّقدية التي كتبها على نحو ما قام به محمد الولي ومبارك حنّون.

وعدّ الجوة هذا الرّواج لمصطلح «الشّعرية» من باب التّمسّك بعرى الثّقافة القديمة والمحافظة على ما أسماه سنّة متوارثة وتتبّع بقايا بنية ثقافيّة يتنزّل فيها الشّعر منزلة أثيرة، مبرهنا وجهة نظره أنّ الدّارسين الذين يوردون في عناوين دراستهم مصطلح «الشّعرية» مضافا إلى ما ليس من الشّعر بالاصطلاح (شعرية السّرد، شعرية النص القصصي...) فذلك من باب حرصهم على إضفاء القيمة الإبداعيّة على ما يدرسونه من نصوص الأدب التي لا تنتمي إلى الشّعر بالأصالة، لإحساسهم بأنّ الشّعر هو الجنس الأرقى الذي تروم سائر الأجناس مطاولته[2].

ولكّن المسدّي يقدّم حجّة دامغة أقنعت نوعا ما الجوة وذلك حين يفسّر الإعراض عن لفظ «الإنشاء» مقابلا عربيّا لـ «poétique» كون هذا المصطلح قد شاع استخدامه ضمن قاموس

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2018، ص12.

[2] المصدر نفسه، ص10.

المناهج التّربوية من أجل المداومة على التّمرين اللّغويّ لاكتساب ملكة الأداء التّعبيري الملائم للقصد، فيخشى أن توهم «الإنشائيّة» بأنّها تدلّ على نزعة تأليف الكلام بقصد إثبات الملكة التّعبيريّة وتأكيد الموهبة البلاغيّة[1].

ولكنّ الجوة يأخذنا إلى زاوية أبعد في تبريره إعراض الدّارسين والنّقاد عن لفظ «الإنشائيّة» ويعيد أمر الاحجام إلى تحرّج العلماء بالشّعر من نسبة الفعل البشري إلى الفعل الإلهي وإلى عدم تمثّلهم للإنشاء، بما هو خلق وابتكار ينجزهما المبدع في أيّ فنّ تخيّر، ذلك أنّ الإنشاء في العربيّة مقرون بالخلق الأوّل وبالبعث بعد الموت والعدم، ولأنّ الأصل التّأثيلي الذي تولّد منه مصطلح «الإنشائيّة» عند أرسطو «poïein» والأجواء الأسطورية التي وظّفها شعراء الإغريق في تأليف المآسي والملاحم كانت غريبة عن ذهنية العرب المسلمين، غرابة شوّهت ترجمة النص الأرسطي .

إنّ الجوة يقدّم طرحا من شأنه أم يفتح ملفّات مسكوت عنها في السّاحة الأدبية العربيّة، إذ أنّه يتساءل إذا ما كان العامل الدّينيّ والعامل الأدبي ممّا حال دون استخدام العرب القدامى لمصطلح «الإنشائيّة» ورسّخ مصطلح «الشّعرية» للدّلالة على صفة الجنس الأدبيّ النّاهض بالنّظريّة النّقديّة والبلاغيّة عندهم؟ وهل تكون المحافظة على هذه السّنة النّقديّة محافظة تفي بما يعتمل في حركة الإبداع من فوران وتكاثر.

5- تجليات الشعرية في المناهج النقدية

✓ الشعرية البنيوية والأسلوبية

مع انحسار الموجة الانطباعية والتاريخية في النقد العربي خلال النصف الثاني من القرن العشرين، ومع تزايد الشعور بضرورة تأسيس ممارسة نقدية تمتلك أدواتها الإجرائية الصارمة، وجد النقاد العرب في المنهج البنيوي ضالتهم المنشودة. لقد مثلت البنيوية وعدا بعلمية النقد، وبإمكانية تحويله من مجرد ذوق شخصي أو رصد سياقي إلى دراسة موضوعية ومنظمة لقوانين النص الأدبي الداخلية. انطلقت الشعرية البنيوية من فرضية مركزية مفادها أن العمل الأدبي هو

[1] المصدر السابق، ص13.

بنية لغوية مغلقة ومكتفية بذاتها، وأن مهمة الناقد ليست البحث عن مقاصد المؤلف أو انعكاسات الواقع الاجتماعي في النص، بل الكشف عن أدبية النص، أي مجموع الخصائص التي تجعل من رسالة لغوية معينة عملا فنيا. وبهذا، تحول الاهتمام بشكل جذري من ماذا يقول النص؟ إلى كيف يقول النص ما يقوله؟، ومن دراسة العناصر الخارجية المحيطة بالعمل إلى الغوص في شبكة علاقاته الداخلية التي تنتج المعنى والجمال. لقد كان هذا التحول بمثابة ثورة إبستمولوجية في الحقل النقدي العربي، أعادت تعريف موضوع النقد وأدواته وغاياته.

يُعد الناقد المصري صلاح فضل واحدا من أبرز المنظرين الذين أسهموا في إرساء القواعد المعرفية للشعرية البنيوية في العالم العربي. في كتابه التأسيسي نظرية البنائية في النقد الأدبي، لا يكتفي فضل بترجمة وعرض أفكار الشكلانيين الروس والبنيويين الفرنسيين، بل يعمل على هضمها وتقديمها في سياق منهجي متماسك وموجه للقارئ العربي. يوضح فضل أن الهدف الأسمى للشعرية ليس تفسير الأعمال الأدبية الفردية، بل هو إقامة قوانين عامة يكون موضوعها الخصائص المجردة للأنواع الأدبية[1]. وبهذا، فإن الناقد البنيوي يشبه عالم اللغة الذي لا يدرس الكلام الفعلي إلا ليصل إلى القوانين الكامنة في نظام اللغة . يرى فضل أن الأدب نظام سيميائي خاص له قواعده وشفراته، ومهمة الشعرية هي تفكيك هذه الشفرات عبر تحليل مستويات النص المختلفة: المستوى الصوتي وما ينتجه من إيقاع وموسيقى، والمستوى الصرفي وما يحدثه من انزياحات في بنية الكلمة، والمستوى التركيبي وما يتيحه من إمكانيات في ترتيب الجملة، وأخيرا المستوى الدلالي حيث تتشكل الصور وتتوالد المعاني. إن مشروع صلاح فضل النظري كان بمثابة التمهيد المنهجي الضروري الذي شرعن للممارسة البنيوية وقدم لها مصطلحاتها ومفاهيمها الأساسية، مما مكن جيلا من النقاد من تطبيقها بثقة أكبر.

وإذا كان فضل هو المنظّر، فإن الناقد السوري كمال أبو ديب هو المطبّق الأبرز الذي أظهر الإمكانيات التحليلية الهائلة للشعرية البنيوية في مقاربة النص الشعري العربي الحديث. يمثل كتابه جدلية الخفاء والتجلي، الذي خصصه لدراسة شعر أدونيس، علامة فارقة في تاريخ

[1] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998، ص 147.

النقد العربي، ونموذجا تطبيقيا فذا على صرامة المنهج وقدرته على الكشف. لا يتعامل أبو ديب مع قصائد أدونيس بوصفها تعبيرا عن أفكار أو تجارب، بل بوصفها بنى لغوية معقدة، تتصارع فيها قوى الخفاء والتجلي، والنفي والإثبات، والموت والبعث. يغوص أبو ديب في أعماق النص، محللا شبكة الصور، وتراكيب الجمل، وأنماط الإيقاع، وتوزيع الحقول المعجمية، ليبرهن على أن رؤية العالم في شعر أدونيس ليست شيئا خارج اللغة، بل هي منغرسة في صميم تشكيلها اللغوي. يرى أن البنية العميقة التي تولّد النص وتتحكم في تجلياته السطحية هي بنية جدلية بطبيعتها[1]. إن عمل أبو ديب يتجاوز التحليل الوصفي إلى التحليل التفسيري، حيث لا يكتفي برصد الظواهر اللغوية، بل يربطها بالبنية الكلية للنص وبالرؤية الجدلية التي تحكمه، مقدما بذلك نموذجا نقديا أثّر بعمق في الممارسات النقدية اللاحقة وأثبت أن البنيوية ليست مجرد تقنية جافة، بل يمكن أن تكون مدخلا للكشف عن أعمق طبقات المعنى في النص الإبداعي.

وفي المغرب العربي، الذي كان له إسهام مركزي في ترسيخ المناهج الحديثة، برز اسم الناقد محمد مفتاح كواحد من أكثر النقاد منهجية وصرامة في تطبيق الشعرية البنيوية والسيميائية. في كتابه دينامية النص: تنظير وإنجاز، يسعى مفتاح إلى بناء نموذج تحليلي قادر على مقاربة النصوص الشعرية القديمة والحديثة مقاربة علمية. ينطلق مفتاح من أن النص ليس بنية ساكنة، بل هو بنية دينامية تتفاعل مكوناتها فيما بينها بشكل مستمر لإنتاج الدلالة. يقترح مفتاح تفكيك النص إلى مكوناته الأولية (صوتية، صرفية، معجمية، تركيبية، دلالية، بلاغية)، ثم إعادة تركيبها للكشف عن نظام التشاكل الذي يضمن انسجام النص ووحدته الدلالية. يشدد مفتاح على أن تحليل النص الشعري يقتضي الانتقال من مستوى التجلي السطحي إلى مستوى البنية العميقة التي تنظم علاقاته وتمنحها دلالتها[2]. إن ما يميز مشروع محمد مفتاح هو طموحه العلمي الكبير، وسعيه الدؤوب نحو بناء نظرية متكاملة وأدوات إجرائية دقيقة، مما جعل من

[1] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984، ص 98.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 64.

أعماله مرجعا أساسيا للنقاد الذين يبحثون عن تأسيس ممارستهم على قواعد نظرية ومنهجية صلبة.

في سياق متصل ومكمل للشعرية البنيوية، برزت الأسلوبية كحقل نقدي متخصص يهتم بدراسة الخصائص اللغوية التي تميز الخطاب الأدبي عن غيره من الخطابات. وإذا كانت البنيوية تدرس النظام العام للأدب، فإن الأسلوبية تركز على الاختيارات اللغوية التي يقوم بها المبدع داخل هذا النظام، وعلى الانزياحات التي يحدثها خروجا على اللغة المعيارية المألوفة. يُعد الناقد التونسي عبد السلام المسدي من أهم رواد هذا الاتجاه في النقد العربي. في كتابه المرجعي الأسلوبية والأسلوب، يقدم المسدي عرضا تحليليا عميقا لهذا العلم، مميزا بين الأسلوب كظاهرة فردية خاصة بالمبدع، والأسلوبية كعلم موضوعي يدرس الشروط اللغوية العامة لتحقق الأسلوب. يرى المسدي أن وظيفة الأسلوبية هي رصد المواطن التي تتحول فيها اللغة من وظيفتها الإبلاغية العادية إلى وظيفتها الجمالية الشعرية[1]. وبذلك، تصبح الأسلوبية هي الأداة الإجرائية التي تسمح للشعرية البنيوية بدراسة الأدبية بشكل ملموس، من خلال تحليل الظواهر اللغوية المحددة (مثل التقديم والتأخير، والاستعارة، والرمز، والإيقاع) التي تشكل بصمة النص الأسلوبية وتمنحه تفرده الفني.

لقد انتشرت هذه الممارسة النقدية وتوسعت لتشمل جيلا من النقاد الذين حاولوا تطبيق أدواتها على مدونة واسعة من النصوص. يمثل كتاب عبد الله الغذامي تشريح النص محاولة لتقديم مقاربة بنيوية سيميائية للنص الشعري تركز على آليات إنتاج النص وأنظمة العلامات داخله. يحلل الغذامي في هذا الكتاب نصوصا شعرية متنوعة، كاشفا عن كيفية عمل اللغة الشعرية في تفكيك اللغة العادية وإعادة بنائها وفق منطقها الخاص. يرى الغذامي أن النص الشعري هو في جوهره عملية تشريح للغة، حيث يتم تعرية الكلمات من دلالاتها المعجمية

[1] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 125.

المباشرة وشحنها بدلالات جديدة عبر وضعها في سياقات علائقية غير مألوفة[1]. ورغم أن الغذامي سينتقل لاحقا إلى نقد هذه المناهج من منظور النقد الثقافي، فإن أعماله في هذه المرحلة تعكس مدى تغلغل الخطاب البنيوي وهيمنته على المشهد النقدي في تلك الفترة.

غير أن الممارسة البنيوية في العالم العربي لم تكن دائما تطبيقا نقيا للمنهج، بل كثيرا ما كانت تتفاعل مع مناهج أخرى في محاولات تركيبية خصبة، وتسعى لربط بنية النص ببنية رؤية العالم التي تعبر عن وعي جماعي لفئة اجتماعية معينة، مستلهمة في ذلك منهج لوسيان غولدمان في البنيوية التكوينية، وتهدف إلى تجاوز مأزق الشكلانية المغلقة التي اتُهمت بها البنيوية الصارمة، وذلك من خلال بناء جسر بين الداخل النصي والخارج الاجتماعي-التاريخي. هذه المحاولات التركيبية تشير إلى أن النقد العربي لم يكن مجرد مستقبل سلبي للنظريات الوافدة، بل كان يتفاعل معها بشكل نقدي، محاولا تكييفها وتطويرها لتجيب على أسئلته الخاصة.

في المحصلة، لقد أحدثت الشعرية البنيوية والأسلوبية نقلة نوعية في مسار النقد العربي المعاصر. لقد أسهمت في ترسيخ تقاليد القراءة المنهجية الدقيقة، وأمدّت النقاد بأدوات تحليلية صارمة، وحولت الانتباه إلى مركزية اللغة في بناء العمل الأدبي. لكنها، في المقابل، واجهت انتقادات حادة بسبب ميلها إلى إغلاق النص على ذاته، وتجاهلها للسياقات التاريخية والثقافية، فضلا عن إنتاجها لغة نقدية تقنية ومستغلقة، بدت أحيانا أكثر تعقيدا من النصوص التي تدرسها. هذا الشعور بالقصور، وهذه الانتقادات المتصاعدة، هي التي ستمهد الطريق أمام ظهور اتجاهات نقدية جديدة ستحاول إعادة فتح النص على سياقه، وعلى قارئه، وعلى الأنساق الثقافية التي يتحرك ضمنها، وهو ما سيشكل موضوع المباحث التالية.

- ✓ **الشعرية السيميائية وشعرية التلقي**

[1] عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص- مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006، ص 58.

إذا كانت الشعرية البنيوية قد مثلت لحظة انبهار بعلمية النقد وقدرته على تشريح النص بوصفه بنية لغوية مغلقة، فإن هذا الانبهار سرعان ما أفضى إلى شعور بالقصور. لقد كشفت الممارسة النقدية المكثفة أن اختزال العمل الأدبي في بنيته اللغوية الداخلية، وعزله عن سياقات إنتاج الدلالة وعمليات تلقيها، هو فعل اختزالي يبتر النص عن حركيته الحقيقية. من رحم هذا الشعور بالقصور، بزغت في المشهد النقدي العربي موجة جديدة من المقاربات التي سعت إلى فتح النص مجددا، ولكن ليس لإعادته إلى المرجع الخارجي الساذج (المؤلف أو المجتمع)، بل لربطه بعمليات أوسع وأكثر تعقيدا: عملية إنتاج الدلالة عبر أنظمة العلامات (السيميائيات)، وعملية بناء المعنى في فعل القراءة (شعرية التلقي). لقد شكل هذان الاتجاهان، المتمايزان في منطلقاتهما ولكنهما متكاملان في غايتهما، نقلة نوعية في مفهوم الشعرية، حيث لم تعد تُعنى فقط بصناعة النص، بل أصبحت تهتم أيضا بحياة النص كشبكة من العلامات تتفاعل مع الأنساق الثقافية، وكأثر فني لا يكتمل وجوده إلا بوعي القارئ الذي يتلقاه ويؤوله.

كانت السيميائيات (أو علم العلامات) هي المدخل الأول لخلخلة اليقين البنيوي. فبدلا من النظر إلى النص كمجرد بنية لغوية، بدأت السيميائيات تتعامل معه كنظام سيميائي، أي كنسيج من العلامات التي لا تكتسب دلالتها من علاقاتها الداخلية فحسب، بل من خلال تفاعلها مع أنظمة وشفرات ثقافية أوسع. لقد وسّعت السيميائيات مجال الشعرية من دراسة أدبية اللغة إلى دراسة آليات إنتاج المعنى في أي خطاب. ويعد الناقد المغربي سعيد بنكراد من أبرز الأصوات التي رسخت هذا الوعي السيميائي في الثقافة العربية. في كتاباته المتعددة، ومنها كتابه الهام السميائيات: مفاهيمها وتطبيقاتها، يوضح بنكراد أن العالم بأسره يمكن قراءته كنص، وأن كل شيء هو علامة محتملة. ويرى أن النص الأدبي ليس مجرد بنية لغوية، بل هو فضاء تتصارع فيه أنساق ثقافية متعددة، وتتقاطع فيه خطابات مختلفة، وعلى المحلل السيميائي أن يكشف عن هذه الأنساق والشفرات المضمرة التي تتحكم في إنتاج دلالة النص[1]. وبهذا المنظور، لم تعد الشعرية مجرد تحليل للمستويات اللغوية، بل أصبحت حفرا في طبقات النص الثقافية، بحثا عن

[1] سعيد بنكراد: السميائيات– مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012، ص 92.

الأساطير، والأيديولوجيات، والرموز الجمعية التي يعيد النص إنتاجها أو تفكيكها. لقد حررت السيميائيات النص من سجنه اللغوي وأعادته إلى رحابة الثقافة.

وفي مجال تحليل السرد بشكل خاص، قدمت السيميائيات أدوات إجرائية بالغة الدقة، وهو ما تجلى بوضوح في أعمال الناقد المغربي سعيد يقطين. في كتابه المرجعي تحليل الخطاب الروائي، يستلهم يقطين منجزات السيميائيات السردية (خاصة أعمال غريماس)، ليقدم نموذجا تحليليا متكاملا للرواية. يتجاوز يقطين الوصف الشكلي للمكونات السردية (الراوي، الشخصية، الزمان، المكان) ليسأل عن المنطق العميق الذي يحكم توليد الحكاية. إنه يبحث عن البنية العاملية التي تحدد الأدوار الأساسية في أي صراع سردي (الذات، الموضوع، المرسل، المرسل إليه، المساعد، المعارض)، وعن البرنامج السردي الذي تتبعه الشخصيات لتحقيق أهدافها. يرى يقطين أن كل حكاية، مهما بدت معقدة في سطحها، يمكن ردها إلى بنية منطقية–سيميائية بسيطة تحكم مسار تحولاتها[1]. إن هذا النوع من التحليل لا يهدف إلى تبسيط الرواية، بل إلى الكشف عن النحو السردي الكامن خلفها، أي القوانين الكلية التي تجعل من السرد ممكنا. وبهذا، قدمت السيميائيات للشعرية السردية أساسا نظريا وأدوات إجرائية مكنتها من الانتقال من التحليل الانطباعي إلى التحليل العلمي المنظم.

وبالتوازي مع هذا الانفتاح السيميائي على أنساق الثقافة، كان هناك انفتاح آخر لا يقل أهمية، وهو الانفتاح على القارئ. لقد جاءت شعرية التلقي أو جماليات الاستقبال، التي تبلورت في ألمانيا مع مدرسة كونستانس (ياوس وإيزر)، لتمثل ثورة كوبرنيكية حقيقية في الدراسات الأدبية. فبعد أن كان المؤلف هو شمس المنظومة النقدية (في الرومانسية)، ثم حل النص مكانه (في البنيوية)، جاءت نظرية التلقي لتضع القارئ في مركز العملية الأدبية. فالمعنى العمل الأدبي ليس معطى ثابتا وكامنا في النص، بل هو بناء وإنجاز يتحقق في أثناء عملية القراءة، وكل قارئ يقترب من النص لا أن يكون مسلحا بمجموعة من التوقعات الجمالية والمعرفية المستمدة من قراءاته السابقة ومن الأعراف الأدبية السائدة في عصره. وعملية القراءة

[1] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص 115.

هي حوار جدلي بين أفق النص وأفق القارئ، وهذا الحوار هو ما ينتج المعنى، وهو ما يفسر أيضا كيف يتغير فهم وتأويل العمل الأدبي الواحد عبر العصور. لقد أعادت شعرية التلقي للتاريخ الأدبي حيويته، فلم يعد مجرد سرد لتاريخ المؤلفين والنصوص، بل أصبح تاريخا لقراءات النصوص وتلقيها.

وإذا كان ياوس قد ركز على البعد التاريخي للتلقي، فإن فولفغانغ إيزر قد ركز على العملية الفردية للقراءة، وهو ما وجد صداه أيضا في النقد العربي. لقد طور إيزر مفهوم القارئ الضمني وهو ليس القارئ الفعلي، بل هو البنية الاستقبالية التي يفترضها النص نفسه، ومجموعة الاستراتيجيات التي يضعها النص ليقود قارئه ويوجهه. كما ركز إيزر على أهمية الفجوات أو مناطق البياض في النص، وهي الأجزاء التي يتركها النص غير مكتملة أو غامضة، ليقوم القارئ بملئها بخياله وتأويله، وبذلك يصبح شريكا في إنتاج المعنى. وقد تجلت هذه الأفكار في كتابات الناقد الجزائري عبد الملك مرتاض، الذي اهتم في دراساته السردية بالعلاقة التفاعلية بين النص والقارئ. في كتابه في نظرية الرواية، يرى مرتاض أن النص الروائي هو بمثابة عقد ضمني بين الكاتب والقارئ، وأن الكثير من التقنيات السردية (مثل السرد غير الموثوق، والنهايات المفتوحة) لا يمكن فهمها إلا من منظور استراتيجيات الكاتب لإشراك القارئ وتحدي توقعاته[1]. لقد حولت هذه الرؤية القارئ من مستهلك سلبي للمعنى إلى منتج فعال له.

وعلى الرغم من أن الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو لا يصنف نفسه ضمن مدرسة التلقي، إلا أن مشروعه النقدي بأكمله يمكن قراءته كبحث عميق ومبتكر في شروط القراءة وأعرافها. في كتابه الأنيق الأدب والغرابة، يتناول كيليطو نصوصا من التراث العربي الكلاسيكي (كالمقامات ورسالة الغفران)، لا ليسألها عن معناها الأصلي، بل ليسأل عن كيفية قراءتها قديما وحديثا. إنه يكشف عن القواعد الضمنية التي كانت تحكم علاقة القارئ القديم بالنص، وكيف أن فقدان هذه القواعد يجعل النص يبدو لنا اليوم غريبا أو صعبا. يوضح كيليطو أن كل نص

[1] عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، 1998، ص 211.

يفترض قارئا نموذجيا يمتلك الكفاءة اللازمة لفك شفراته، وعندما يتغير هذا القارئ، يتغير النص نفسه[1]. إن عمل كيليطو هو تطبيق فذ لشعرية التلقي، لكنه تطبيق ينبع من صميم التراث العربي، ويبرهن على أن فعل القراءة ليس فعلا بريئا أو طبيعيا، بل هو فعل ثقافي وتاريخي محكوم بشروط وقواعد.

إن هذا التحول نحو السيميائيات والتلقي لم يكن مجرد إضافة منهجية، بل كان استجابة نقدية لما اعتبره البعض أزمة المناهج الشكلانية. فالناقد السوري فيصل دراج، في كتابه نظرية الرواية والرواية العربية، يوجه نقدا قويا للمناهج التي تنغلق على النص وتتجاهل أبعاده الاجتماعية والأيديولوجية. يرى دراج أن النقد الحقيقي هو الذي يرى في النص الروائي ليس مجرد بنية جمالية، بل هو أيضا رؤية للعالم، وموقف من التاريخ والصراع الاجتماعي[2]. ورغم أن السيميائيات والتلقي لا يلبيان دعوة دراج بشكل كامل، إلا أنهما يمثلان خطوة هامة في هذا الاتجاه. فالسيميائيات، بربطها النص بالأنساق الثقافية، تفتح نافذة على الأيديولوجيا، وشعرية التلقي، بربطها المعنى بالقارئ التاريخي، تعيد للنقد بعده الاجتماعي والتاريخي المفقود.

خلاصة القول، لقد مثلت الشعرية السيميائية وشعرية التلقي مرحلة النضج الجدلي في مسار النقد العربي المعاصر. لقد تجاوزتا الانبهار الأول بالبنيوية الصارمة، وأعادتا الاعتبار للديناميكيات التي تتجاوز حدود النص اللغوي: دينامية إنتاج الدلالة عبر العلامات الثقافية، ودينامية بناء المعنى عبر فعل القراءة التاريخي. لقد أدت هذه المقاربات إلى توسيع مفهوم الشعرية بشكل كبير، فلم تعد مجرد دراسة لبنية النص، بل أصبحت دراسة للعملية الأدبية في شموليتها، من لحظة تشكلها في رحم الثقافة، إلى لحظة تحققها في وعي القارئ. هذا الانفتاح المزدوج على الثقافة والقارئ كان هو الجسر الذي سيعبر عليه النقد العربي نحو آفاق أرحب، هي آفاق ما بعد البنيوية والتفكيك والنقد الثقافي.

---

[1] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة–دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط8، 2011، ص 34.

[2] فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004، ص 155.

✓ الشعرية في ضوء التفكيكية والنقد الثقافي

في اللحظة التي بدت فيها المناهج البنيوية والسيميائية قد بلغت ذروة هيمنتها على المشهد النقدي العربي، مقدمة وعدا بعلمية الأدب، بدأت رياح الشك الفلسفي تهب من الغرب، حاملة معها أسئلة جذرية لم تكن تهدف إلى تعديل المسار النقدي، بل إلى نسف الأسس التي قام عليها. لقد مثّل صعود الفلسفة التفكيكية، ومن ثم انبثاق النقد الثقافي، لحظة انقلاب معرفي، انتقل بالنقد من هوس البنية إلى لعبة التفكيك، ومن دراسة النص الجمالي إلى تحليل النسق الثقافي المضمر. في هذا المناخ الجديد، لم تعد الشعرية كمشروع علمي يهدف إلى استخلاص القوانين الكلية للأدب ممكنة أو مرغوبة، بل أصبحت هي نفسها موضوعا للمساءلة والتفكيك، بوصفها خطابا ميتافيزيقيا يبحث عن مركز وحضور ومعنى نهائي في عالم نصي لا نهائي من الاختلاف والتأجيل.

كانت التفكيكية هي المطرقة الفلسفية التي حطمت أصنام اليقين البنيوي. وقد وجد هذا التيار صداه العميق في النقد العربي عبر كتابات عدد من النقاد الذين رأوا في الفكر ما بعد البنيوي مخرجا من صرامة المنهجية الشكلانية التي بدت عاجزة عن التقاط تعقيدات النص وحركيته. ويأتي في طليعة هؤلاء الناقد المصري عبد العزيز حمودة، الذي قدم في كتابه النقدي اللاذع المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك تشريحا صارما لأوهام علمية النقد البنيوي. يرى حمودة أن البنيوية، في ادعائها الموضوعية، كانت أشبه بمرآة محدبة تعكس صورة مشوهة عن النص، لأنها تفترض وجود بنية ثابتة ومستقرة يمكن للناقد أن يكتشفها بموضوعية. في المقابل، يتبنى حمودة المنظور التفكيكي الذي يرى النص شبكة لا نهائية من الدلالات، حيث كل علامة تحيل إلى علامة أخرى في لعبة لا تتوقف[1]. إن مهمة الناقد التفكيكي، وفقا لحمودة، ليست بناء المعنى، بل هي تتبع آثار المعنى وتشتته، والكشف عن التناقضات والثغرات ونقاط التوتر التي يقمعها النص في محاولته الظاهرية للتماسك. وبهذا، تتحول الشعرية من البحث عن قوانين الانسجام إلى الاحتفاء بفوضى الاختلاف.

[1] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة– من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 205.

ولفهم العمق الفلسفي لهذا التحول، لا بد من العودة إلى الأسس التي أرساها جاك دريدا، والتي وجدت طريقها إلى الفكر العربي عبر كتابات فلاسفة ونقاد كثر. يوضح الفيلسوف المغربي عبد السلام بنعبد العالي في كتاباته، ومنها أسس الفكر الفلسفي المعاصر، أن مشروع دريدا كان في جوهره نقدا لميتافيزيقا الحضور التي هيمنت على الفكر الغربي منذ أفلاطون. هذه الميتافيزيقا أعطت الأولوية دائما لأحد طرفي الثنائيات (الحضور على الغياب، الكلام على الكتابة، العقل على الجسد، المعنى على اللفظ). جاءت التفكيكية لتقلب هذه التراتبية وتظهر أن الطرف المهمش هو شرط إمكان الطرف المهيمن[1]. عندما نطبق هذا على الشعرية، نجد أن مفهوم الأدبية نفسه يقوم على ثنائية (اللغة الشعرية/اللغة العادية). التفكيك لا يكتفي بتحليل اللغة الشعرية، بل يذهب إلى تفكيك هذا الحد الفاصل نفسه، ليبرهن أن الشعرية ليست خاصية جوهرية في النص، بل هي أثر ناتج عن لعبة الاختلاف والتأجيل اللانهائي للدلالة . لقد قضت التفكيكية على حلم بناء علم للأدب، واستبدلته بممارسة قراءة لا نهائية تحتفي بتعدد النص وانفلاته.

هذا التحرر من سلطة البنية الواحدة فتح الباب أمام ربط النص بقضايا أوسع، تتجاوز اللعبة اللغوية المحضة لتلامس قضايا السلطة والأيديولوجيا. فالنص، من منظور ما بعد بنيوي، ليس فضاء بريئا، بل هو ساحة صراع بين خطابات متعددة. وقد تجسد هذا الوعي في أعمال الناقدة اللبنانية يمنى العيد، التي سعت في كتابها في معرفة النص إلى تجاوز التحليل الشكلي نحو قراءة تكشف عن شروط إنتاج النص وعلاقته بالسلطة المعرفية والاجتماعية. ترى العيد أن النص الأدبي لا يعكس الواقع، بل ينتج واقعه الخاص عبر اللغة، وهذا الإنتاج ليس محايدا، بل هو محكوم بمواقع أيديولوجية[2]. إن مهمة الناقد هنا لا تقتصر على وصف جماليات النص (شعريته)، بل تمتد إلى مساءلة هذه الجماليات نفسها: كيف تخدم بنية استعارية معينة رؤية أيديولوجية محددة؟ وكيف تعمل تقنيات السرد على تمرير مواقف مضمرة من التاريخ أو

[1] عبد السلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 88.

[2] يمنى العيد: في معرفة النص– دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985، ص 112.

المجتمع؟ وبهذا، تتسيّس الشعرية، وتتحول من دراسة للخصائص الفنية إلى نقد للوظائف الأيديولوجية للخطاب الأدبي.

ومن رحم هذا الشك التفكيكي في استقرار المعنى، وهذا الوعي النقدي بالبعد الأيديولوجي للنص، انبثق التحول الأكثر جذرية في المشهد النقدي العربي المعاصر، وهو النقد الثقافي. إذا كانت التفكيكية قد زعزعت عرش النص الأدبي، فإن النقد الثقافي جاء ليحطمه بالكامل، معلنا إلغاء الحدود بين الأدب وغيره من أشكال الإنتاج الثقافي. ويعد الناقد السعودي عبد الله الغذامي هو الأب الروحي لهذا التيار في العالم العربي. في مشروعه الذي أرسى قواعده في كتاب النقد الثقافي: قراءة في الأنساق الثقافية العربية، يعلن الغذامي عن موت النقد الأدبي بمفهومه التقليدي، ويدعو إلى استبداله بالنقد الثقافي. يرى الغذامي أن النقد الأدبي كان محصورا في دراسة النصوص الجميلة والنوعية، متجاهلا النصوص الأكثر تأثيرا وشيوعا في الثقافة. أما النقد الثقافي، فمهمته هي كشف الأنساق المضمرة التي يمررها الخطاب الثقافي بكافة أشكاله، سواء كان قصيدة فصيحة، أو أغنية شعبية، أو نكتة، أو مقالا صحفيا[1]. لقد استبدل الغذامي سؤال الشعرية (ما الذي يجعل النص جميلا؟) بسؤال النقد الثقافي (ما هو الأثر النسقي الذي يحدثه هذا الخطاب في الثقافة؟). فبدلا من تحليل الاستعارة في قصيدة للمتنبي، يهتم الناقد الثقافي بكيفية ترسيخ هذه القصيدة لنسق الفحولة أو الاستعلاء في الوعي الجمعي.

لقد كان لهذا التحول تبعات عميقة على مفهوم الشعرية. ففي منظور النقد الثقافي، لم تعد الشعرية ميزة إيجابية، بل قد تكون أداة خطيرة للتضليل. فالجمال الفني، أو ما يسميه الغذامي الجناس، قد يعمل كغطاء براق يخفي تحته التورية النسقية، أي المعنى الثقافي العميق والمضمر الذي يريد الخطاب تمريره. وبهذا، تصبح مهمة الناقد الثقافي هي مقاومة الإغواء الجمالي للنص، وتعرية وظيفته النسقية. هذا الموقف النقدي يمثل قطيعة تامة مع كل تاريخ

[1] عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي–قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005، ص 76.

الشعرية، من أرسطو إلى البنيويين، الذي كان يحتفي بالخصائص الفنية للنص. لقد أصبحت هذه الخصائص نفسها موضع شبهة، بوصفها أدوات للهيمنة الثقافية.

وقد انعكس هذا المناخ النقدي الجديد، الذي يتسم بالمساءلة والشك، على رؤى نقاد كبار كانوا قد ارتبطوا في مراحل سابقة بمناهج أخرى. فالشاعر والناقد محمد بنيس، الذي بدأ بنيويا، تطور مشروعه النقدي ليشمل انشغالات فلسفية وفكرية أوسع. في كتابه حداثة السؤال، يتجاوز بنيس التحليل النصي المغلق لينخرط في حوار مع أسئلة الحداثة الكبرى. يرى بنيس أن الحداثة ليست مجرد تبني تقنيات جديدة، بل هي الدخول في علاقة نقدية وجذرية مع الذات والتراث والعالم[1]. إن هذا الفهم للحداثة بوصفها سؤالا مستمرا، يتقاطع مع روح التفكيك والنقد الثقافي التي لا تقبل بإجابات نهائية أو مناهج مغلقة. فالشعرية الحقيقية، من هذا المنظور، ليست في تطبيق القواعد، بل في القدرة على طرح أسئلة جديدة تزعزع اليقين وتفتح آفاقا مغايرة للتفكير في الأدب والثقافة.

وفي الممارسة العملية، نجد أن هذا التحول قد أثر حتى على طريقة قراءة الرواية. فالروائي والناقد محمد برادة، يتجاوز الاهتمام بالتقنيات السردية في حد ذاتها، ليربطها بأزمة الكتابة والواقع في العالم العربي. إن تحليله للخطاب الروائي لا ينفصل عن تحليله للخطاب السياسي والاجتماعي السائد، مما يجعل من النقد الأدبي لديه فعلا من أفعال المقاومة الثقافية. الكتابة الروائية، كما يلمح برادة، هي محاولة لخلخلة اللغة الجاهزة والسلطوية، وخلق فضاء بديل يمكن فيه مساءلة الواقع وتخيل إمكانيات أخرى. هذه الرؤية تجعل من شعرية الرواية ليست مجرد دراسة لتقنيات السرد، بل هي بحث في قدرة الرواية على تفكيك الخطابات المهيمنة وإنتاج معرفة نقدية بالعالم.

وختاما، يمكن القول إن التفكيكية والنقد الثقافي قد مثلا ذروة التحدي الذي واجهه مفهوم الشعرية في النقد العربي المعاصر. لقد تم تفكيك أسسه الفلسفية القائمة على البحث عن المعنى المستقر، وتمت مهاجمة حدوده التي تفصل الأدب عن الثقافة، وتغيرت وظيفته من

[1] محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1988، ص 45.

الاحتفاء بالجمال إلى كشف الأنساق. ورغم أن هذا التحول قد أثار جدلا واسعا حول ما إذا كان قد أدى إلى إفقار النقد الأدبي وتجريده من خصوصيته الجمالية، إلا أنه لا يمكن إنكار أنه قد فتح آفاقا جديدة، وربط النقد بأسئلة السلطة والهوية والأيديولوجيا، وجعل من الممارسة النقدية فعلا فكريا أكثر شمولية وجذرية. لقد تركت هذه الموجة ما بعد الحداثية الشعريةَ في حالة من السيولة والتساؤل، وهو ما سيشكل نقطة الانطلاق لإشكاليات وقضايا مركزية سيواجهها النقد العربي في بحثه المستمر عن هويته ومنهجه.

وفي ختام هذا المسار النظري الذي تتبعنا فيه رحلة مفهوم الشعرية في خريطة النقد العربي المعاصر، نجد أنفسنا أمام مشهد نقدي بالغ التركيب والديناميكية، اتسم بالتحولات العميقة والسجالات الحادة، وعكس بصدق القلق المعرفي والوجودي الذي طبع الثقافة العربية الحديثة. لم تكن رحلة الشعرية مجرد انتقال لمصطلح من حقل معرفي إلى آخر، بل كانت مرآة لتطور الوعي النقدي العربي وعلاقته الجدلية بذاته التراثية وبالآخر الغربي. لقد انطلق هذا المسار من لحظة إعادة اكتشاف شعرية مضمرة في أعماق البلاغة العربية، حيث كشفت القراءات المعاصرة عن عمق التنظير البنيوي في نظرية النظم عند الجرجاني وعن الطموح الفلسفي في مشروع القرطاجني، مؤكدة أن النقد العربي لم يبدأ من فراغ.

غير أن صدمة الحداثة فرضت منطقا جديدا، حيث بدا التراث البلاغي، في صورته المتأخرة، عاجزا عن استيعاب الأسئلة الجديدة التي طرحها الإبداع الحديث. فكان استيراد المفهوم ضرورة تاريخية، فتحت الباب على مصراعيه أمام المناهج البنيوية والأسلوبية التي وعدت بعلمية النقد وموضوعيته. وقد شهدت هذه المرحلة تطبيقا خصبا لهذه المناهج على يد نقاد كبار، مما أدى إلى نقلة نوعية في الممارسة النقدية، من الانطباعية والتأثرية إلى التحليل المنهجي الدقيق الذي يغوص في بنية النص اللغوية للكشف عن قوانين أدبيته. لكن هذا الانغلاق على النص سرعان ما كشف عن حدوده، فجاءت الموجة السيميائية وشعرية التلقي لتعيد فتح النص على أنساقه الثقافية من جهة، وعلى دور القارئ في إنتاج المعنى من جهة أخرى، مما وسّع مفهوم الشعرية ليشمل العملية الأدبية في شموليتها. وأخيرا، وصلت رحلة

المساءلة ذروتها مع رياح التفكيك والنقد الثقافي، التي لم تكتفِ بنقد المناهج، بل فككت مفهوم الشعرية نفسه، وكشفت عن ارتباطه بالسلطة والأيديولوجيا، وحولت الاهتمام من جماليات النص إلى تحليل الأنساق الثقافية المضمرة، وهو ما طرح تحديات جذرية أمام هوية النقد الأدبي ووظيفته.

وإذ نقف لتقييم هذه المسيرة الغنية والمضطربة، لا يمكن إنكار الإسهامات الجليلة التي حققها خطاب الشعرية في النقد العربي. لقد أثرى الحقل النقدي بأدوات ومفاهيم جديدة، ورفع من مستوى الوعي المنهجي، وأنتج مدونة نقدية هائلة لا يمكن تجاوزها. لكن هذا الإنجاز الكبير لم يخلُ من إشكاليات عميقة لا تزال تلقي بظلالها على المشهد. فإشكالية التبعية المعرفية للغرب ظلت حاضرة، حيث غلب في كثير من الأحيان منطق التطبيق على منطق الإنتاج، مما أدى أحيانا إلى ممارسات نقدية آلية تفتقر إلى الحس النقدي تجاه المنهج المستورد نفسه. كما أفرز هذا الخطاب أزمة مصطلح حادة، ولغة نقدية تقنية ومستغلقة، خلقت فجوة كبيرة بين النخبة النقدية والقارئ العام. وفوق كل ذلك، ظل الجدل المحتدم حول الأصالة والمعاصرة يهيمن على الساحة، محولا الكثير من النقاشات المنهجية إلى معارك أيديولوجية، ومؤخرا بذلك ولادة مشروع نقدي عربي قادر على تجاوز هذه الثنائيات المستقطِبة.

ويبقى التحدي الأكبر والأهم هو تحقيق النقلة النوعية الحاسمة من مرحلة استهلاك النظرية إلى مرحلة إنتاج المعرفة النقدية. إن مستقبل الشعرية في النقد العربي لا يكمن في إتقان تطبيق المزيد من النظريات الوافدة، بل في قدرة النقاد العرب على بناء نماذجهم التفسيرية الخاصة، المنبثقة من حوار نقدي عميق مع خصوصية النصوص العربية، كلاسيكية وحديثة، والقادرة في الوقت نفسه على الدخول في حوار ندّي مع المنجز النقدي العالمي. إنها الدعوة إلى تأسيس شعرية تكون متجذرة في تربتها الثقافية واللغوية، ومنفتحة في الوقت ذاته على الأسئلة الكونية للإنسان والأدب. وذلك هو الرهان الذي سيحدد مدى حيوية النقد العربي وقدرته على الإسهام بفعالية في تشكيل وعي ثقافي جديد.



الفصل الأوّل



الفصل الأوّل: الشعرية الكلاسيكية من المركز اليوناني إلى الامتداد العربي

المبحث الأوّل: في تأويل المرجعية الأرسطية – أحمد الجوّة ومرايا "فن الشعر"

المطلب الأوّل: تشييد الصورة الأرسطية – هندسة القراءة وبلاغة التأويل

المطلب الثاني: من ظلال أفلاطون إلى بنية الإنشائية الأرسطية

المطلب الثالث: النسق الأرسطي في كلية الفعل الشعري –قراءة الجوّة في عمق التصوّر

المبحث الثاني: شعرية التخييل عند القرطاجني – بين سلطة المنطق وحرية الإبداع

المطلب الأوّل: تخييل المعنى – من الصدق الفني إلى الإيهام الجمالي

المطلب الثاني: الصنعة الشعرية العربية – جماليات الخصوص ومراوغة النسق

المطلب الثالث: إسهامات الجوّة النقدية ورهانات الشعرية المعاصرة

المبحث الثالث: الشعرية الحديثة بين المركز الغربي والهامش العربي

المطلب الأوّل: إنشائية العدول عند جان كوهين – بنية الانزياح ومقاصد الدلالة

المطلب الثاني: شعرية كمال أبو ديب – توتّر النظرية وانفتاح المنهج

المطلب الثالث: من العدول إلى الفجوة – تحوّلات المفهوم الشعري ومفارقات القراءة

الفصل الأوّل: الشّعرية الكلاسيكية من المركز اليونانيّ إلى الامتداد العربيّ

يُثير سؤال استعادة الأصول وتأصيل الحوار إشكالات متعدّدة في ميدان النّقد الأدبيّ والفلسفة الجمالية، لاسيما حين يتعلّق الأمر بالشّعرية بوصفها فضاء لتقاطع المرجعيات الثّقافية وتنازع سلطات القول حول ماهيّة الشّعر ووظيفته. فإذا كان المركز اليونانيّ، مع أرسطو (Aristotole) وكتاب (فنّ الشّعر)، قد مثّل لحظة تأسيس أولى، فإن امتداد هذا النّص إلى الفضاء العربيّ لم يكن مجرّد فعل تلقّي أو استهلاك، بل انخرط في عملية إعادة إنتاج وتأويل، شكّلت خصوصية المنجز النّقدي العربي الوسيط، كما تجلّى في مشروع القرطاجنّي وشعرية التّخييل.

غير أنّ هذه الاستعادة لم تخلُ من مفارقات معرفيّة وإشكالات نقديّة: فكيف يمكن الإمساك بالحدّ الفاصل بين الوفاء للأصل وإبداع الامتداد؟ وهل يمكن اعتبار الحوار مع اليونان تجسيدا لتبعيّة معرفيّة أم تأسيسا لمسار نقديّ ينفتح على ما بعده؟ هنا تكتسب قراءة الباحث النّاقد التّونسي أحمد الجوة أهميتها، لا لأنّها تعود إلى الأرسطيّ في نصّه المجرّد، بل لأنّها تضعه في حوار تأويليّ مع القراءات العربيّة الكلاسيكيّة (القرطاجنّي مثلا) ومع تنظيرات حديثة مثل مفهوم العدول عند جون كوهين (Jean Cohen) والفجوة عند كمال أبو ديب، بما يجعلها قراءة عابرة للزّمنيات والفضاءات الثقافيّة.

إن ما يكشفه هذا الحوار هو طبيعة الشّعرية ذاتها كساحة تفاوض معرفيّ، إذ لم يَعُد النّص الشّعريّ قابلا لأن يُختزل في حدود المحاكاة الأرسطية، ولا في حدود البلاغة الكلاسيكيّة، بل أصبح يتشكّل في فضاء من الانزياحات والانفتاحات، حيث يتولّد المعنى من الفرق، والتّوتّر، والمسافة. هنا تتبدّى إشكالية أخرى: هل ما زالت الشّعرية بحاجة إلى أصل تستند إليه، أم أن جوهرها يكمن في التّجاوز والفجوة التي تُبقيها مفتوحة على احتمالات متجدّدة؟

من هذا المنظور، يسعى هذا الفصل إلى مساءلة مشروع أحمد الجوة في قراءته للشّعرية الكلاسيكيّة، من خلال رصد مسكنات التّوتّر بين الأرسطيّ والعربيّ، بين المحاكاة

والخيال، وبين المرجعيّة والاختلاف، في محاولة لفهم كيف يُعاد بناء الحوار النقديّ عبر استعادة الأصول وتجاوزها معا.

المبحث الأوّل: في تأويل المرجعية الأرسطية – أحمد الجوّة ومرايا "فن الشعر"

تمهيد:

يحتلّ أرسطو موقعًا محوريًا في تاريخ النّقد والشّعرية، إذ مثّل كتابه (فنّ الشعر) منعطفا تأسيسيا في الوعي الجمالي الغربيّ والإنسانيّ على السّواء. فالمرجعية الأرسطية لا تُقرأ فقط باعتبارها مقولات جاهزة استقرّت في مدوّنة نظريّة، بل تُستعاد بوصفها شبكة مفاهيمية متناسقة، سعت إلى بناء تصوّر متكامل عن الشّعر من خلال مفاهيم المحاكاة والحبكة والتّطهير والتّعرّف. وقد كانت هذه المرجعية مدار جدل منذ لحظتها الأولى، سواء في تفاعلها مع الموقف الأفلاطونيّ الذي سبقها أو في امتداداتها اللّاحقة داخل الفكر العربيّ الوسيط والحديث.

ومن هنا تبرز أهمية قراءة أحمد الجوة، إذ لا يكتفي باستحضار أرسطو ضمن أفق تاريخيّ جامد، بل يعيد إنتاجه عبر تفكيك نصّه واستنطاق مقولاته على ضوء حاجات الشّعرية المعاصرة. فالقراءة التي يقدّمها الجوة تتأسّس على هندسة تأويلية دقيقة، تجعل من النّص الأرسطيّ مجالاً حيويًا للكشف عن بنيته الدّاخلية، وإعادة توطينه في الحقل النّقديّ العربيّ بمفاهيم جديدة. وهذه المقاربة التّأويلية تسمح بتجاوز القراءة التّبجيلية أو النّقلية، لتضع المرجعيّة الأرسطية في أفق تفاعليّ يراعي منطقها الدّاخلي ويختبر قابليتها للامتداد.

ويتّضح هذا التوجّه من خلال ثلاثة محاور رئيسة تشكّل لبنات المبحث: أوّلها الوقوف عند آليات القراءة التي اعتمدها الجوة في بناء صورة أرسطو، حيث تُبرز هذه الآليات كيف تمّت إعادة تشكيل المرجع ضمن رؤية حديثة؛ وثانيها تناول الموقف الأفلاطوني في علاقته بالتصوّر الأرسطي، وهو ما يتيح فحص لحظة الانتقال من النّقد الفلسفيّ الأخلاقي إلى النّقد الإنشائيّ الجماليّ؛ أمّا ثالثها فيركّز على النّسق المفهومي الأرسطي الذي ينتظم عناصر

المحاكاة والحكاية والتّطهير والتعرّف، بوصفها مفاتيح مركزيّة لفهم الشّعرية الكلاسيكيّة كما أعاد الجوة قراءتها.

بهذا التصوّر، يغدو المبحث الأوّل مدخلا أساسيا لتأصيل الشّعرية الكلاسيكيّة، ولإبراز كيف تتحوّل المرجعيّة الأرسطيّة من نصّ قديم إلى نسق نقديّ متجدّد، يتفاعل مع أسئلة الحاضر ولا ينغلق في حدود الماضي.

المطلب الأوّل: تشييد الصورة الأرسطية – هندسة القراءة وبلاغة التأويل

إن القراءة النّقدية في أرقى تجلياتها، ليست فعلا استنباطيا منعزلا يقوم به الباحث في مواجهة نصّ أصمّ، بل هي في جوهره حوار متعدّد الأطراف، ومشهد دراميّ تتصارع فيه الأصوات وتتشابك فيه التّأويلات. والقارئ النّاقد الحقّ ليس من يقدّم حقيقة النّص النّهائيّة، بل من ينجح في موقعة قراءته ضمن هذا المشهد، مبرزا تفرّدها وأصالتها من خلال قدرتها على محاورة القراءات الأخرى، سواء كانت سابقة عليه أم معاصرة له. وفي هذا المطلب، سنسعى إلى تفكيك واحدة من أبرز الآليات التي اعتمدها أحمد الجوة في بنائه لصورة الشّعرية الأرسطيّة، وهي آلية القراءة الحوارية. سنبرهن على أن الجوة لا يقدّم لنا أرسطو كمعطى تاريخي جاهز، بل يبنيه بناء حجاجيا دقيقا من خلال وضعه في شبكة معقّدة من الحوارات. إنه يحاور الخصم (أفلاطون Plato)، ويحاور النّظراء (المترجمون والمؤوّلون المعاصرون)، ويحاور الورثة (التّقليد النّقدي اللّاحق). وسنبيّن أنّ هذا الحوار ليس مجرّد استعراض ببليوغرافيّ، بل هو استراتيجية حجاجيّة متكاملة، تهدف إلى تحقيق غايتين: أوّلهما؛ إضفاء الشّرعية على قراءته الخاصّة عبر نقد القراءات الأخرى، وثانيهما، تقديم أرسطو لا كشخصية تاريخية فحسب، بل كإشكالية فكرية حيّة ومستمرّة.

1-الحوار مع الأصل الخصم: بناء أرسطو عبر مناقضة أفلاطون

إنَّ الحوار التّأسيسي والأكثر درامية في خطاب أحمد الجوة هو ذاك الذي يقيمه بين أرسطو ومعلّمه أفلاطون. هذا الحوار لا يُفهم عنده كمجرّد إطار تاريخيّ أو سجال بين معلّم وتلميذ، بل يتّخذ وظيفة رافعة حجاجيّة أساسيّة، إذ إنّ صورة أرسطو التي يبنيها الجوة لا

تكتمل إلا بوصفها ردّ فعل إبستمولوجيّ وفلسفيّ على الفعل الأفلاطونيّ. فمنذ اللّحظة الأولى، لا يُقدَّم أرسطو عنده كصوت مستقلّ يشتغل في فراغ، بل كصدى واعٍ ومغاير لموقف سُبق إليه، موقف يُصوّر الشّعر باعتباره مصدرا للرّيع والانحراف.

على الرّغم من أنّ أفلاطون لم يكتب مؤلفا مستقلّا عن فنّ الشّعر أو الظّاهرة الفنّية، بل تناولها ضمن محاوراته، ورغم تخصيصه الكتاب العاشر من (الجمهورية) للحديث عن الأدب والفنّ، فإنّ مجمل آرائه في هذا المجال وردت عرضا، ولم يكن غرضها تحليل ماهية الأدب بذاتها، وإنما إبراز أثر الشّعر والفنّ في تشكيل سلوك الأفراد والمواطنين[1]، وحاول بذلك مقاربة ظاهرة المحاكاة ضمن مشروعه لفهم ماهية الفنّ؛ فكانت نتائجه متباينة بين جوانب لامست عمق الإشكال وأخرى انحرفت عن دلالاته[2].

في هذا السياق، يقدّم الجوة الموقف الأفلاطونيّ كما صاغه في (الجمهورية)، حيث ضيَّق أفلاطون مجال الشّعر وأحاطه بالرّيبة. ويتّضح أساس هذا الحكم في تمثيله الموازنة بين الرّسام والشّاعر؛ فالرّسام لا ينقل جوهر الأشياء بل صورها المشوَّهة، بينما يبدو الشّاعر أبعد ما يكون عن الحقيقة، إذ يكتفي بمحاكاة ذلك التّزييف مضيفا انحرافا على انحراف[3]. بناء على ذلك لا يُقدّم الشاعر الحقيقة كما هي، بل يحاكي صورة منحرفة عنها، أي صورة لشيء هو بدوره محاكاة للجوهر المثاليّ. بذلك يصبح الشّعر محاكاة لمحاكاة، أي نسخة من نسخة، بعيدة عن الحقيقة الأصلية بمقدار درجتين. ولأن الشّاعر لا يوجّه خطابه نحو العقل بل نحو الخيال والعاطفة، فإن أثره – بحسب أفلاطون – ليس مجرّد إبهام معرفيّ، بل خطر أخلاقيّ يهدّد توازن النّفس والمدينة في آن واحد.

بهذا التّأسيس، لا يكون الشّعر عند أفلاطون مجرّد نشاط جماليّ مثير للعاطفة، بل نشاطا ملتبسا ينطوي على ازدواجية الخطر؛ خطر معرفيّ لأنه يولّد وهما فوق وهم، وخطر

---

[1] شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص19.

[2] سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي–بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005، ص 13.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 34.

سياسيّ/أخلاقيّ لأنه يُخاطب الأهواء ويستجيب للنّزوات أكثر ممّا يرّبي ملكة العقل[1]. ومن هنا تكتسب مقولة أفلاطون طابعا تجريميا للفنّ الشعريّ ومحاكاته، حيث يُقصى الفنّ من فضاء الحقيقة كما يُقصى من فضاء الفضيلة[2]. ولكن –بحسب الجوة– أفلاطون لم يرفض الشعراء جميعا، بل قبِل من ينشدون للآلهة ويمدحون الفضلاء، أما من يصفون الشّهوات واللّذات والآلام فقد دعا إلى طردهم ومنع أشعارهم لما لها من أثر سلبيّ على تربية حماة المدينة[3]. وبناء على ذلك يكون الشّعر التّراجيديّ والكوميديّ في نظره أدنى مرتبة، غير أنّ الكوميديا أشدّ سوءًا لأنها تُضعف القيم وتُقوّض الأخلاق[4]. ويجدر التّنويه إلى أنّ الإشارات المبثوثة في محاورات أفلاطون، وخاصّة في (الجمهورية الفاضلة)، تُعد بمثابة البذور الأولى للنّقد السيكولوجيّ، إذ أرست أرضية إبستمولوجية أولى لهذا الحقل، رغم أنها لم تتشكّل بعد في إطار منهجي منظّم كما في علم النّفس الحديث أو الجشطالتي.

إن ما يفعله الجوة ليس مجرّد استدعاء لموقف أفلاطون من الشّعر، بل هو إعادة بنائه كنقطة انطلاق درامية. فهو يرسم المشهد ليُعطي لأرسطو لاحقا موقع المُنقذ والمضادّ البنيوي، أي ذاك الذي سيقلب المعادلة ويمنح للشّعر مرجعيته الخاصّة ومعناه الفلسفيّ والجماليّ. بهذه الطريقة، يغدو موقف أفلاطون في قراءة الجوة ليس مجرّد خلفية سردية، بل محور تأسيسي يدفع المشروع كله نحو المواجهة الحاسمة التي سيأتي بها أرسطو.

بعد رسم هذه الصّورة القاتمة التي يطبع بها أفلاطون الشّعر، يأتي أحمد الجوة ليُدخل كتاب (فنّ الشعر) لأرسطو بوصفه الحدث الفاصل الذي سيقلب الموازين رأسا على عقب.

---

[1] المصدر السابق، ص 34.

[2] الفضائل ثلاث عند أفلاطون تدبر قوى النّفس الثّلاث: الحكمة فضيلة العقل تكمله بالحق، والعفة فضيلة القوة الشهوانية تلطف الأهواء فتترك النّفس هادئة والعقل حرّا، ويتوسّط هذين الطّرفين الشّجاعة وهي فضيلة القوّة الغضبية تساعد العقل على الشّهوانية فتقاوم إغراء اللّذة ومخافة الألم. ينظر: يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014، ص 115.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 34.

[4] محمد هلال غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1997، ص 27.

فهو يرى في هذا النّص الأرسطيّ منعطفا حقيقيا في تاريخ التّفكير في الفنّ، حيث لم يعد الشّعر مجالا للرّيبة والتّجريم، بل أصبح موضوعا للتّأسيس النّظري والتّنظير الجماليّ، ومحطّة تحوّل مشهودة في تاريخ الفنّ إجمالا وفي بلورة نظرية إنشائيّة يحتلّ الشّعر التّمثيليّ فيها قطب الرحى[1].

إن البنية الحجاجية هنا تجسّد بوضوح منطق الأطروحة والأطروحة المضادة، فأفلاطون يمثّل الأطروحة الأولى التي تُدين الشّعر والمحاكاة وتُقصيه من فضاء الحقيقة والأخلاق، بينما يمثّل أرسطو الأطروحة المضادة التي تعيد للشّعر مكانته، لا بوصفه محاكاة منحطّة، بل باعتباره شكلا من المعرفة القائمة بذاتها.

في هذا المشهد، يصمّم الجوة صورة درامية لأرسطو بوصفه المدافع الذي هبّ لإنقاذ الشّعر من الضّيم والحيف اللّذين لحقا به على يد معلّمه. إن أرسطو هنا لا يأتي ليجّمل وجه الشّعر فحسب، بل ليمنحه شرعية فلسفية مستقلّة، حيث تتحوّل المحاكاة من وصمة سلبيّة إلى آلية للتّمثيل الجماليّ وطريقة لفهم الواقع والتّجربة الإنسانيّة[2]. وبهذا التّحول، ينقذ أرسطو الشّعر من عزلة الإدانة الأخلاقيّة، ويجعله في قلب النّقاش الفلسفيّ، بل ويمنحه قوّة تأسيسيّة في بناء نظريّة للفنّ. ويؤكد الجوة لاحقا هذه البنية الحجاجيّة حين يشير إلى أن أرسطو قد حسم المعركة التي كان أفلاطون قد فتحها من قبل، وذلك من خلال نقضه لما ورد في الكتاب الثّالث من الجمهورية[3]. ومن الواضح أن هذا الموقف الأرسطيّ يمثّل مواجهة صريحة لمعلّمه، إذ قلب الأسس التي بُنيت عليها أطروحة الإقصاء الأفلاطونية.

هذه اللّغة الصّراعية (معركة – مواجهة – حسم) ليست مجرّد اختيار بلاغيّ، بل هي جزء من الاستراتيجيّة الخطابية للجوة إذ ترسم العلاقة بين الفيلسوفين على هيئة نزاع دراميّ يجعل من لحظة أرسطو انقلابا لا رجعة فيه في مصير الشّعر والفنّ.

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 35.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 57.

وممّا يزيد هذه القراءة قوّة هو أن الجوة يربط الانتقال من أفلاطون إلى أرسطو بانتقال طبيعة السّؤال ذاته، من سؤال الحقيقة والأخلاق والسّياسة عند أفلاطون[1]، إلى سؤال الفنّ والجمال عند أرسطو[2]. فالمسألة لا تتعلّق بمجرّد حكم متناقض، بل بتحوّل في أفق المقاربة ذاته. لهذا فإن كتاب (فنّ الشعر) لا يظهر عنده ككتاب متخصّص في الفنّ فحسب، بل كعلامة على دخول الشّعر في أفق جديد من التّفكير[3]، أفق يمنحه شرعيّة معرفيّة كبرى ويُنقذه من التّبعية للرّؤية الأخلاقيّة والسياسيّة.

وفي تقديرنا النّقدي، فإن هذه الاستراتيجيّة الحجاجيّة، وإن كانت فعّالة جدا في إبراز المنعطف الأرسطيّ وإظهاره كالمنقذ للشّعر من أحكام أفلاطون، إلا أنّها لا تخلو من ميلٍ إلى تضخيم جانب القطيعة على حساب إبراز خيوط الاستمرارية الدّقيقة في العلاقة بين الفيلسوفين. فالصّياغة الدّرامية التي يعتمدها الجوة –إذ تصوّر أرسطو كخصم جاء ليهدم أطروحة أستاذه– تختزل مشهدا أعقد وأكثر تشابكا ممّا يبدو للوهلة الأولى. في المقابل، يمكن تقديم رؤية أكثر تركيبا للعلاقة بين الفيلسوفين، حيث أن نقد أرسطو الواضح لمفاهيم معلّمه لم يأت من فراغ، بل ورث الإشكالات عينها التي طرحها أفلاطون، غير أن هذا الأخير كان يحكم على الشّعر من وجهة نظر الفيلسوف الخلقيّ والسياسيّ[4]، أمّا أرسطو فقد حاول أن يحكم عليه من وجهة نظر الفنّ نفسه.

هذا التّمييز يسمح لنا برؤية أرسطو وأفلاطون لا فقط كطرفين متقابلين في سجال ثنائي، بل كجدليّة فكريّة مستمرّة، حيث يكون الاختلاف نفسه شكلا من أشكال الاستمرار. فبدل أن يكون الحوار مجرّد نقض، يغدو أيضا تحويلا لمستوى النّقاش من الأخلاقي والسياسي إلى الجمالي والفني. وبهذا المعنى، فإن أرسطو لا يلغي أسئلة أفلاطون، بل ينقلها إلى حقل آخر ويعيد صياغتها بمعايير جديدة.

---

[1] المصدر السابق، ص 34.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

[4] عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1984، ص 188.

إن إغفال هذا البعد الاستمراري قد يكون بالفعل إحدى مناطق الظّلّ في بناء الجوة الحجاجي، حيث يجري في أحيان كثيرة التّضحية بتاريخية الإشكالية وتعقيدها لصالح وضوح الخطاب الدّرامي الذي يرغب في إبراز لحظة الانقسام والفصل. وعلى الرغم من أن هذا التّبسيط يخدم قوّة الحجّة ويكثّف بعدها البلاغي، إلا أنه قد يفقدها شيئا من الثّراء الفلسفي وتدرّج العلاقة بين أفلاطون وأرسطو.

إن وضع الرؤيتين جنبا إلى جنب – قراءة الجوة التي تؤكد على القطيعة، والقراءة التي تبرز الاستمرارية التّحويلية– تسمح لنا ببناء صورة أكثر تركيبا للعلاقة بين الفيلسوفين؛ فهي علاقة مواجهة ومعركة من جهة، لكنها أيضا علاقة استئناف للأسئلة وتطوير لمسار التّفكير الفلسفي من جهة أخرى.

2-الحوار مع النّظراء المعاصرين: بناء القراءة عبر نقد التّرجمات والتّأويلات

إن المستوى الثاني من الحوار، الذي يكشف عن وعي أحمد الجوة العميق بإشكاليات التّأويل، هو حواره النقدي مع مترجمي ومؤولي (فنّ الشعر) في السياق المعاصر. فالجوة يدرك أن النّص الأرسطي بحكم بنيته وكثافته، ليس نصّا شفّافا أو ميسّرا للقراءة المباشرة، بل هو نصّ ملتبس وغامض، إلى درجة أن كل محاولة لترجمته تغدو بالضّرورة فعل تأويل بالمعنى الفلسفيّ القويّ للكلمة؛ أي أنها اختيار حاسم بين قراءات واتجاهات متباينة قد تُفضي إلى نتائج مختلفة جذريا[1].

يقرّ أحمد الجوة وينحو منحى تودوروف في تأكيده "ما لكتاب (فنّ الشّعر) من منزلة في تاريخ الإنشائيّة وفضل التّأسيس لها، والوعي بمآزق التّرجمات لا بسبب عجز التّرجمان، وإنّما لوعورة التّأليف وتعقّد المسالك إلى مادّة الكتاب لكونه شديد الاختزال، بل وغامضا لا يدع مفرّا للتّرجمة من أن يكون مجرّد تأويل بالمعنى القويّ للكلمة"[2]. ومن ذلك يرى أحمد الجوة أنّنا نقرأ هذا التّأويل لأرسطو، ولكّننا لا نقرأ نصّ أرسطو نفسه.

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 35.

[2] المصدر نفسه، ص35–36.

إن هذا الاعتراف المبدئي بتأويلية الترجمة هو ما يشكّل عند الجوة الركيزة المنهجية لممارسة نقد الترجمات، فهو لا يتعامل مع الترجمة كوسيط محايد، بل كفضاء صراعي تتجسد من خلاله صعوبة النص ذاته، وتنفضح داخله رهاناتُ القارئ والمترجم والناقد على حد سواء. يتجلى هذا المنهج بوضوح في تحليلاته الدقيقة والمقارنة بين الترجمات المختلفة التي تناولت مصطلحات وعبارات مركزية في كتاب (فنّ الشعر)[1]. فعند تناوله لمسألة علاقة الشعر بالفلسفة، لا يكتفي بطرح موقف عام، بل يعمد إلى بناء استدلاله عبر تفكيك الفروق الدقيقة بين الترجمات. فمن ناحية، "تلتقط الترجمة العربية القديمة من السريانية إلى العربية الفرق الحقيقي بين الشعر والتاريخ، بينما تراعي الترجمة الحديثة عند العرب إدراج الفلسفة كطرف ثالث يعطيها الأفضلية على الشعر في ترجمة عبد الرحمن بدوي. أما في ترجمة شكري محمد عياد، فيظهر الشعر أقرب إلى الفلسفة"[2]، مما يعكس تحوّلا في اتجاه النظرة ضمن الترجمات المختلفة.

هذه المقارنة التي يُجريها الجوة لا يمكن فهمها باعتبارها مجرد مراجعة فيلولوجية تمتح من دقة لغوية جافة، بل هي أساسٌ لتشييد حجة فلسفية ونقدية أعمق. فهو، من خلال تتبع التوترات بين الترجمات، يبرهن أن المسألة الجوهرية ليست ما إذا كان الشعر أقرب إلى التاريخ أو إلى الفلسفة، بل أن الفلسفة عند أرسطو ليست مجرد طرف في المقارنة، وإنما هي المعيار الأعلى الذي تقاس به بقية أشكال القول، سواء كان شعرا أو تاريخا.

بهذا المعنى، يعتمد الجوة على نقد الترجمات كآلية حجاجية مزدوجة؛ فمن جهة، يضع نفسه داخل شبكة معقدة من قراءات متداخلة (سريانية، عربية قديمة، عربية حديثة، أوروبية...) تُظهر الطابع البوليفوني للنص الأرسطي؛ ومن جهة ثانية، يُثبت من خلال المفاضلة بين هذه القراءات أن مشروعه الخاص لا يكتفي بوصف اختلاف الترجمات، بل يستثمره ليفتح أفقا تأويليا جديدا.

---

[1] ينظر: المصدر السابق، ص 57-123.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

إن ما يكشفه هذا المستوى الثاني من الحوار هو أن قراءة الجوة ليست مجرد مواجهة المتن الأصلي، بل هي قراءة طبقات القراءة نفسها؛ أي أنها استيعاب متزامن للنص ولتاريخه التأويلي معا. وهذا ما يمنح مشروعه قوته التفسيرية، ويجعله قادرا على تحويل الترجمة من وسيط تقني إلى ميدان فلسفي يُعاد فيه التفكير في علاقة النص بالمعرفة والمعنى.

يخوض أحمد الجوة حوارا نقديا مع كبار المنظرين الغربيين الذين درسوا كتاب (فنّ الشعر) لأرسطو، مقدما اختبارا دقيقا لمدى صحة تأويلاتهم للمشروع الأرسطي. يتوقف الجوة عند آراء كل من تزفيتان تودوروف(Tzvetan Todorov) وجيرار ديسون(Gérard Dessons)، مركزا على الاختلاف الجوهري بين تفسيرهما لطبيعة الكتاب. فبينما "ينظر تودوروف إلى الكتاب كنظرية عامة في الأدب، يراه ديسون أكثر تخصيصا للشعر الدرامي والمسرحي"[1]. يعبر الجوة عن هذا التباين بإبراز الفارق بين الموقفين، مما يفتح تفسيرات متعددة لأصل كتاب (فنّ الشعر).

إن هذا التّساؤل ليس مجرّد استفهام بلاغيّ يراد به تزويق العرض أو إغناء النقاش، بل هو مدخل منهجي يتيح للجوة بلورة موقفه الخاص. والميزة هنا أنه لا ينخرط في عملية اصطفاف فكري إلى جانب أحدهما على حساب الآخر، بل يسعى إلى تجاوز الثنائية عبر التركيب. فهو يرى أن "كتاب (فنّ الشعر) لا يمكن اختزاله لا في كونه كتابا تأسيسيا لنظرية الأدب كما ذهب تودوروف، ولا في كونه كتابا ميتافيزيقيا في الفن المسرحي والدرامي كما يرى جيرار ديسون، وإنما هو محصلة مركّبة؛ نص يلتقي عنده النقد والبلاغة من جهة، ونظرية في المأساة والمحاكاة من جهة أخرى"[2].

ومن هذا المنظور، يقدّم الجوة صورة أكثر شمولية وتعقيدا للكتاب، إذ يتعامل معه كجدلية متشابكة بين مستويات متعددة:

مستوى الخطاب البلاغي الذي يجعل من الشعر موضوعا للتحليل ضمن فنون القول.

[1] المصدر السابق، ص 44.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

مستوى الممارسة النقدية التي تستهدف تقعيد قواعد للشعر بوصفه فنا.

مستوى التأمل الفلسفي الذي يقيم نظرية في المأساة والمحاكاة بوصفها أشكالا للفعل الإنساني المُتخيّل.

إن قيمة هذا الموقف التركيبي أنه يزيل الحدود الصارمة التي أقامها النقاد الغربيون بين النقد والفن الدرامي والنظرية الأدبية. فكتاب (فنّ الشعر) في نظر الجوة ليس نصا أحادي البُعد، بل نص متعدد الطبقات، تلتقي فيه مستويات الخطاب لتشكّل ما يشبه بؤرة معرفية تتقاطع فيها الأخلاق والفلسفة والبلاغة والجمالية[1].

بهذا ينجح أحمد الجوة في أن يجعل الحوار مع المنظرين الغربيين مناسبة لإعادة فتح الإشكالية بدلا من إغلاقها على أحد التفسيرات، ويبرهن أن فهم كتاب (فنّ الشعر) لا ينفصل عن وعي بطبيعته المركّبة والمتشابكة. وهذا الوعي هو ما يمنح قراءته زخما مقارنا يضع النص الأرسطي في تقاطع بين التلقي الغربي الحديث والتأويل العربي المعاصر.

إن هذه الممارسة الحوارية تضع عمل الجوة في قلب ما يسميه الفيلسوف المغربي عبد السلام بنعبد العالي بالفلسفة كقراءة. يرى بنعبد العالي أن الفكر لا يتقدم إلا بقراءة الفكر، والقراءة ليست ترديدا واستعادة، وإنما هي مساءلة وحوار، إنها ليست مجرد قراءة للنصوص، وإنما هي بالدرجة الأولى قراءة للقراءات[2]. إن ما يفعله الجوة هنا هو بالضبط قراءة القراءات. هو يقرأ ترجمات بدوي وعياد، ويقرأ تأويلات تودوروف وديسون، ومن خلال هذا الحوار النقدي مع القراءات الأخرى، يبني قراءته الخاصة ويؤسس لوجاهتها. وهذا، في تقديرنا، يمثل أعلى مستويات الوعي المنهجي في الكتابة الأكاديمية.

3-الحوار مع الورثة: بناء أرسطو كإشكالية ممتدّة

الحوار الثالث، وهو الأقل صراحة لكنه لا يقل أهمية، هو حوار الجوة مع الإرث الأرسطي الطويل والممتدّ. هو يدرك أن كتاب (فنّ الشعر) ليس مجرد نص قديم، بل هو

---

[1] المصدر السابق، ص 44.

[2] عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005، ص7.

نص مؤسّس، انطلقت منه تقاليد نقدية وشعرية شكلت تاريخ الأدب الغربي، وأثرت بشكل أو بآخر في النقد العربي. يظهر هذا الحوار الضمني في إشاراته إلى ثورة الرومنطيقيين على مبدأ المحاكاة[1]، أو إلى فن الشعر بالمعنى الكلاسيكي الذي نصادفه عند (بوالو. Nicolas Boileau) وغيره من النقاد[2]. هذه الإشارات ليست مجرد معلومات تاريخية، بل هي وسيلة لإبراز راهنية الإشكالية الأرسطية. فالجوة، من خلال إظهار كيف أن الحركات الأدبية الكبرى (الكلاسيكية، الرومانسية) قد بنت هويتها إما اتباعا لأرسطو أو ثورة عليه، يثبت أن المفاهيم الأرسطية ليست مفاهيم متحفية، بل هي مفاهيم حية وفاعلة، لا تزال تشكل محور السجالات الجمالية.

إن هذه الاستراتيجية تمنح قراءة الجوة عمقا تاريخيا وفلسفيا. فهي ترينا أن الحوار مع أرسطو ليس مجرد حوار مع نص من القرن الرابع قبل الميلاد، بل هو حوار مع تقليد فكري كامل، له امتداداته وتجلياته المتعددة. وهذا في منظورنا، يعكس أحمد الجوة رؤية هرمنيوطيقية حوارية تتوافق مع مفاهيم كل من ميخائيل باختين(Mikhail Bahtin) وهانز جورج غادامر(Hans-Georg Gadamer). ففي مواضع متعددة، يظهر الجوة النص التراثي الأرسطي باعتباره نصا متعدد الأصوات، يتمظهر ويُعاد بناؤه باستمرار عبر تراكم القراءات وتصارع التفسيرات، وهو ما يتقاطع مع مفهوم باختين للانتقال من أحادية الصوت إلى تعددية الأصوات والحوارية المفتوحة[3]، حيث لا يُعطى النص معنى نهائيّا جامدا بل يُنتج عبر تفاعل أصوات متعددة داخل وخارج النص.

بالإضافة إلى ذلك، يستند الجوة إلى مفهوم المسافة التاريخية الذي طرحه بول ريكور(Paul Ricœur)، ويتماهى مع فلسفة فهم النصوص عند غادامر، حيث لا يتم فهم النص القديم بمحاولة التوحّد مع قصد المؤلف أو إلغاء الفاصل الزمني، بل يُقرأ من خلال

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 45.

[2] المصدر نفسه، ص 44.

[3] ينظر: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 1996، ص 125.

سلسلة من القراءات التاريخية التي وضعت عليه طبقات من المعنى المتغير. تؤكد فلسفة غادامر أن فهم النص عملية حية وديناميكية تنتج عن التفاعل المستمر بين أفق القارئ وأفق النص، وهو ما يُسمّى باندماج الآفاق [1]. ومن ثمّ، يقر الجوة بأن التراث الأرسطي ليس مجرد معطى تاريخي جامد، بل تقليد حي يتجدد عبر الزمن، ويتفاعل مع السياقات والثقافات الجديدة، مما يعكس روح هرمنيوطيقا غادامر.

وبذلك، يمثل مشروع الجوة المثال الحي لتطبيق هذه الأفكار، حيث يتجاوز إعادة قراءة نصوص الماضي إلى تحويلها إلى فضاء جدلي حيوي يغني التفكير النقدي المعاصر. وهذا ما يجعل الحوار مع أرسطو لديه ليس حوارا سرديا عن الماضي وحسب، وإنما حوار مستمرّ على امتداد التاريخ الثقافي، يستدعي ويعيد بناء الإشكاليات عبر أفق تأويلي مفتوح، وهو ما كان باختين وغادامر يؤكدانه في فلسفة التفاعل النصي والتفسير.

في خلاصة الحديث، يتبين لنا أن القراءة الحوارية عند أحمد الجوة لا تمثل مجرد وسيلة تنظيمية لعرض المواقف والآراء، بل تنهض بوصفها استراتيجية حجاجية متكاملة ذات رهانات معرفية عميقة. فالحوار هنا لا يؤدي وظيفة ثانوية أو تجميلية، بل هو البنية الداخلية التي تتأسس عليها القراءة ذاتها، إذ لا وجود لصورة مستقرة لأرسطو إلا من خلال حركية هذا الحوار.

إنه حوار ثلاثي الأبعاد متشابك ومفتوح:

- **مع الخصم التأسيسي**، ممثَّلا في أفلاطون، حيث يعاد بناء أرسطو كصوت نقيض ونقدي يكتسب حضوره عبر المواجهة.
- **ومع النظراء المعاصرين**، أي المترجمين والمؤولين من داخل التقليد الفلسفي والناقد الأدبي الحديث، حيث يثبت الجوة موقعه الخاص بوصفه مشاركا في نقاش راهن ومتعدد الخلفيات.

[1] ينظر هانز جورج غادمير: فلسفة التأويل، تر: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربي للناشرين، تونس، ط1، 1985، ص 11.

- **وأخيرا مع الورثة عبر التاريخ**، أي مع أجيال النقاد والدارسين الذين أسهموا في تحويل النص الأرسطي إلى مرجع مفتوح، لا ينغلق على قراءة بعينها.

وعبر هذه الهندسة الحوارية[1]، ينجح الجوة في تقديم أرسطو ليس كشخصية تاريخية متحفية، بل كإشكالية فكرية حيّة تتوالد منها الأسئلة؛ ليس كمصدر لقول واحد ونهائي، بل كنص متعدد الأصوات ينكشف في ضوء تراكم القراءات وتصارعها؛ وليس كمعطى جاهز، بل كتقليد ممتد يُعاد بناؤه باستمرار كلما دخل أفقا ثقافيا جديدا.

إن قوة المشروع تكمن في هذا البعد التأويلي الخلاق، فالقراءة الحوارية ليست إعادة صياغة ميكانيكية للخلافات، وإنما هي ممارسة فكرية تعيد إنتاج النص التراثي في الحاضر، وتحوّله إلى فضاء جدلي يُخصب التفكير النقدي. بهذا المعنى، فإن ما يقدمه الجوة يتجاوز حدود البحث في النصوص القديمة ليشكل نموذجا منهجيا في كيفية جعل التراث مصدرا لإبداع فكري وتأويلي لا ينضب.

المطلب الثاني: من ظلال أفلاطون إلى بنية الإنشائية الأرسطية

يُمثّل الموقف الأفلاطوني من الفن والإبداع لحظة تأسيسية في تاريخ الفكر الجمالي، لكنه في الآن ذاته لحظة إقصاء، إذ ربط الفن بالمحاكاة واعتبره صورة من الدرجة الثانية لا ترقى إلى الحقيقة المطلقة التي تحتكرها المثل. فالفن، في المنظور الأفلاطوني، لا يعدو أن يكون اغترابا مضاعفا عن الحقيقة، ومن ثمّ فهو نشاط أدنى، بل مضر أحيانا بالتربية والأخلاق. غير أنّ استمرار هذا التصور لم يَحُل دون ظهور رؤية مغايرة مع أرسطو، الذي

[1] اعتمد أحمد الجوة في استجلاء الأوساع المفهوميّة للمتصوّرات الأرسطيّة على ترجمتين عربيتين، وترجمات فرنسيّة أوّلها لروزلين ديبون روك وجان لالو والأخرى ميشال ماجنيان، والثّالثة لباربرا قارناز وذلك من أجل عقد المقارنة بين القراءات المتعدّدة للنّصّ الواحد، وحرص على استيعاب جميع المفاهيم الإنشائية في كتاب أرسطو للكشف عن نسقها الجامع. كما عارض منهج هيرمينا هافليجر الذي يكتفي بدراسة أثر واحد بمعزل عن غيره، مؤكّدا أن هذا يحجب فهم الترابط بين المفاهيم الموزعة في مؤلفات أرسطو المختلفة، مما يستلزم المقارنة بين مصنفاته التطبيقية مثل *السياسة* و*الشعر* و*الأخلاق* و*الخطابة*.

لم يكتف برفض الحكم الإقصائي، بل أعاد تأسيس النظرية على نحو يمنح للفن قيمة إنشائية ومعرفية مستقلة. فالإنشائية الأرسطية، كما تتجلى في (فن الشعر)، تتعامل مع العمل الفني باعتباره فعلا ابتكاريا يتجاوز الترديد أو النسخ، ويؤسس لعلاقة معرفية–تخيلية مع العالم، مما يجعل الفن ممارسة منتجة للمعنى لا مجرد صدى للحقيقة. وعليه فإن تفكيك الموقف الأفلاطوني ليس مجرد نقد لإقصاء قديم، بل شرط ضروري للانتقال إلى فضاء مفهوم جديد، قوامه تشييد الإنشائية الفنّية بوصفها طاقة تكوينية، لا تنفصل عن فعل الفهم وإعادة الابتكار في الثقافة الإنسانية.

1–تحرير المحاكاة من ظلال أفلاطون– من النسخ إلى الفعل الإنشائي

في قلب كل شعرية فلسفية، يقبع مفهوم محوري يعمل كحجر زاوية، تتأسس عليه بقية المفاهيم وتكتسب منه دلالاتها. وفي قراءة أحمد الجوة للشعرية الأرسطية، لا يوجد أدنى شك في أن مفهوم المحاكاة هو الذي يحتل هذا الموقع التأسيسي المهيمن. لكن المحاكاة التي يقدمها لنا الجوة ليست ذلك المفهوم الساكن والمستقر الذي قد توحي به الترجمات الحرفية مثلما وردت في ترجمة بدوي بأنّها "فعل نبيل تامّ، لها طول معلوم، بلغة مزوّدة بألوان من التّزيين تختلف وفقا لاختلاف الأجزاء. وهذه المحاكاة تتمّ بواسطة أشخاص يفعلون لا بواسطة الحكاية"[1]، بل هي مفهوم إشكالي، خضع لتحولات دلالية عنيفة، وكان ساحة لصراع فلسفي مرير.

يؤسس أحمد الجوة مدخله إلى الشعرية الأرسطية على قاعدة تفكيكية للموقف الأفلاطوني، معتبرا أن فهم أرسطو يستحيل دون استيعاب دقيق لطبيعة التحدي الفلسفي الذي طرحه أفلاطون[2]. يقدم الجوة الموقف الأفلاطوني ليس كخطأ تاريخي، بل كإطار مرجعي سلبي، شكلت ضرورة الرد عليه دافعا لتشييد الصرح الأرسطي. يوضح الجوة أن الإدانة الأفلاطونية للشعر والمحاكاة لم تكن مجرد حكم قيمي عابر، بل كانت نتيجة منطقية

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953، ص18–19.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 58.

مترتبة على نسقه الفلسفي الميتافيزيقي بأكمله. يستند هذا النسق، كما يبرزه الجوة، إلى نظرية المُثُل التي تقسم الوجود إلى تراتبية هرمية قاسية من ثلاث مراتب:

في القمة، يتربع **عالم المثل**، مجال الحقيقة المطلقة والكمال والثبات.

وفي الوسط، يأتي **عالم الطبيعة** المحسوس، وهو ليس سوى مجال للظلال أو النسخ الناقصة لعالم المثل.

وفي القاع، يقبع **عالم الفن**، المجال الأدنى الذي لا يمثل سوى ظل الظل، أي صورة بعيدة درجتين كاملتين عن الحقيقة الأصلية، أي نسخ للواقع من الدرجة الثالثة، والذي عدّه- أفلاطون- مظهرا خادعا[1]. بهذا المعنى، تصبح المحاكاة انحطاطا أنطولوجيا (وجوديا) ومعرفيا (إبستمولوجيا)؛ فهي تبعدنا عن الحقيقة بدلا من أن تقربنا منها. وكما يؤكد الفيلسوف عبد الرحمن بدوي في مقدمته لترجمة (فن الشعر)، بأن المحاكاة الأفلاطونية مجرد محاكاة حرفية ساذجة لظواهر الأشياء (تقليد للتّقليد)[2]، ولا تولّد إلّا أوهاما بل إنّها تصرف الانتباه عن الواقع الملموس، وموضع اهتمام السّاسة ورجال الدّين والمدينة، وهي أيضا تبعد عن الحقيقة التي توهم بها لسببين-بحسب الجوة- "جهل النّاس بالحقيقة ولذا يبدو ما صوّره الفنّان أمامهم حقيقة لافتقارهم إلى صورة أخرى لها، والثّاني فهو ما يستخدمه الشّاعر من سحر البيان وانسجام في الإيقاع يخيّل بها الوهم حقيقة"[3].

إن قراءة الجوة هنا تلتقط بدقة هذا البعد الميتافيزيقي، لكنها تضيف إليه بُعدا تأويليا خاصا، حيث ترى في هذا الموقف الأفلاطوني تحديا معرفيا أجبر الفكر اللاحق على إعادة تعريف علاقة الفن بالحقيقة. لكن الإدانة لا تتوقف عند هذا الحد، فالجوة يبرز بذكاء الجانب السياسي والأخلاقي في النقد الأفلاطوني، وهو ما يتمثل في طرد الشعراء من الجمهورية. فالمحاكاة، في نظر أفلاطون، "لا تحاكي فقط الأشياء، بل تحاكي أيضا الأهواء والرغبات،

---

[1] المصدر السابق، ص 58.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، مرجع سابق، ص48.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 58.

وتثير في نفوس المواطنين الانفعالات، وبحسبه–أفلاطون–خطر الشعر عامة وضرر الشعر الدرامي على وجه أخص ليعظمان حين يحاكي الشاعر الأهواء والرغبات فتثار فينا وتصير مسيطرة علينا"[1]، ما يستوجب على العقل كبحها لضمان استقرار الدولة الفاضلة[2]. وفي تقديرنا، فإن تركيز الجوة على هذا الجانب لا يهدف فقط إلى شرح الموقف الأفلاطوني، بل إلى تمهيد الأرضية لإبراز عظمة الإنجاز الأرسطي. فإذا كان أفلاطون قد حكم على الشعر من منظور خارجي (ميتافيزيقي وسياسي)، فإن أرسطو، كما سيبين الجوة لاحقا، سيحاكم الشعر من داخله، أي من خلال منطقه الفني وقوانينه الإنشائية الخاصة. هنا تكمن القطيعة الحقيقية التي يؤسس لها الجوة تحليله.

في مقابل هذا التشييد المحكم للموقف الأفلاطوني، يقدم الجوة أرسطو بوصفه المنقذ والمؤصل. على الرغم من أن معالجة أرسطو للمحاكاة تثير حيرة النّاقد، الذي يعزو الغياب الواضح لتعريف جامع وتدقيق لشحنته الاصطلاحيّة باعتبارها المتصوّر الأكبر في الكتاب لسببين؛ "أوّلهما راجع إلى طبيعة الكتاب ذاته بما أنّه جذاذات تلخّص المسائل المعروضة على طلبته، ويتولّى خلال القائه بلورة الأفكار العامّة وتقديم التّفصيلات اللّازمة لتمثّلها، وأمّا التّفسير الثّانيّ فهو اعتبار المتصوّر من قبل الفيلسوف بين الدّلالة على المقصود به لكثرة شيوعه بين النّاس، واستقراره في الفضاء الثّقافيّ الإغريقيّ استقرارا يبرّر الغفلة على تحديده في الكتاب"[3]. وبذلك يتجاوز النّصّ الأرسطيّ المدلول اللّغويّ المباشر لمفهوم المحاكاة،

---

[1] المصدر السابق، ص 34.

[2] عندما نشاهد مسرحية تراجيدية، فإننا نتعاطف مع البطل ونبكي لمصابه، ونشعر بالخوف والشفقة. يرى أفلاطون أن هذه المشاعر، حتى لو كانت موجهة نحو شخصيات خيالية، فإنها تمرّن النفس على الاستسلام للانفعالات وتجعلها ضعيفة وعاطفية في الحياة الواقعية. البطل الحقيقي، أي الحارس في الدولة الفاضلة، يجب أن يكون متحكما في انفعالاته، شجاعا، وصامدا أمام الألم. لكن الشعر الملحمي والتراجيدي يقدم له نماذج معاكسة: آخيل ينوح ويبكي على صديقه بتروكلوس، والآلهة نفسها تُصوَّر وهي تنخرط في الضحك الهستيري أو تتصارع وتخدع بعضها البعض. هذه النماذج الفنية تفسد أخلاق الشباب الذين يُفترض أن يكونوا قادة المستقبل. ينظر: أفلاطون: الجمهورية، ترجمة فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985، ص. 160

[3] ينظر: أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص60.

ليؤسّس على أنقاضه معنى مفهوميا أعمق. هذا المعنى المفهوميّ لا ينكشف مباشرة، بل يحجبه المدلول اللّغويّ الظّاهر. ومن ثمّ، يصبح التّعريف حاضرا ليس في الإفصاح عنه، بل في الامتناع عن تحديده صراحة. "فالتّعريف لا يتجلّى في موضع محدّد داخل النّصّ، بل يتسرّب عبر مختلف أجزائه ومراحله. بذلك، يغدو النّصّ بأكمله حاملا لمفهوم المحاكاة ومحدّدا له"[1]. هذا يعني أنّ النّصّ لا يحتوي على معنى مسبق وثابت، بل يخلق معانيه وتعريفاته من داخله. ولا يتحقّق هذا في عنصر أو جزء معيّن من النّصّ، بل من خلال تكامله كنظام. لذلك، لا يمكن الإحاطة بأيّ مفهوم محدّد إلّا عبر استقراء النّصّ بأسره وتحليل أبعاده وخفاياه كنظام متعاضد.

يؤكّد الجوة –في إطار قراءته لمفهوم للمحاكاة– أنّ فهمها يحتاج إلى تجاوز الفهم السّطحيّ الذي يركّز على العلاقات الظّاهريّة، من أجل الكشف عن حقيقة تبلور هذا المتصوّر الإنشائيّ، ذلك أنّ "فكرة الطّبيعة من الأفكار الفلسفيّة الرّائجة في زمان أرسطو قد قادت الفيلسوف ووجّهت إدراكه لمسألة المحاكاة. ولذلك، اعتبر أنّ كلّ جنس من أجناس الشّعر التّمثيليّ يخضع لما يشبه (القانون الطّبيعي) الذي يتجسّد في جوهر الشّاعر المحاكي. ومع ذلك، لا يرتبط الشّعر بالطّبيعة البشريّة ارتباطا حتميا أو ضروريا"[2]. والدّليل على ذلك هو تأكيد أرسطو على فحولة هوميروس في النّوع الرّفيع من الشّعر (المأساة)، بالإضافة إلى اعتباره هوميروس هو من رسم معالم الملهاة.

وهنا يطرح السّؤال: كيف يستوي الرّأيان والحال أنّ الملهاة بحسب تعريف أرسطو هي محاكاة الأراذل من النّاس؟

يرجع الجوة هذا التّناقض إلى تداخل بين منزعين في كتاب أرسطو، هما "المنزع الفلسفيّ التّصنيفيّ والمنزع الجماليّ النّقديّ، فليس أرسطو دائما مهتمّا بتحديد أسس كلّ جنس شعريّ بشكل دقيق، بل يقدّم بين الحين والآخر آراء نقدية تساند الشّاعر الإغريقيّ

[1] محمد لطفي اليوسفي: الشّعر والشّعرية–الفلاسفة والمفكّرون العرب وما أنجزوه وما هفوا إليه، دار العربيّة للكتاب، طرابلس، 1992، ص183.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 66.

هوميروس. ويظهر من هذا التّفسير أنّ التّناقض الظّاهر في تناول أرسطو للمحاكاة وعلاقتها بطبيعة الشّعراء يعود إلى قدرة بعض الشّعراء البارزين على التّحوّل بين الأجناس الشّعريّة، نظرا لأنّ المحاكاة في أعمالهم تمّ تركيبها تركيبا عجيبا"[1].

رجّح الجوة أنّ تعليقات المترجمين هي من تساهم في بلورة مفهوم المحاكاة، والشّرّاح المتأخّرون لكتاب أرسطو يبدو خلطهم بين حقيقة المحاكاة عند أفلاطون وأرسطو–على حدّ قول الجوة– "وحملهم دلالتها عند الثّانيّ على تصوّرها عند الأوّل، وهذا ما ينقص وظيفتها الإنشائيّة، والحال أنّ أرسطو قد ألّف كتاب (فنّ الشّعر) مناقضا به ما تضمّنه كتاب (الجمهوريّة) من أفكار تعلي شأن المُثل وتُقصي دور الشّعراء كون محاكاتهم لا تنتج غير الأوهام"[2]. لذا، عقد أحمد الجوة مقارنة بين التّرجمات لاستخلاص مفهوم للمحاكاة، بسبب أنّ التّرجمات العربيّة لم تتبسّط في التّعليق على هذا المتصوّر المركزيّ في إنشائيّة أرسطو، ولم تكشف عن أبعاده الفلسفيّة والجماليّة، ويعتبر الجوة تعليق بدوي مجرّد إعادة لكلام أرسطو دون توضيح أبعاده، وشكري عياد يكتفي بالتّرجمة الحديثة للكتاب دون أيّ تعليق أو تفسير لهذا المتصّور، في حين التّرجمات الفرنسيّة قدّمت–بحسبه– ضروبا من التّعليق وألوانا من التّفسير والتّأويل والمحاكاة. وغاية الجوة من هذه المقارنة النّظر في مسألة الغريزة المذكورة في ترجمة بدوي، في قوله أنّ "المحاكاة غريزة في الإنسان تظهر فيه منذ الطّفولة، والإنسان يختلف عن سائر الحيوان في كونه أكثرها استعدادا للمحاكاة، وبالمحاكاة يكتسب معارفه الأوّلية، كما أنّ النّاس يجدون لذّة في المحاكاة"[3]. كونها لم يجد لها ذكرا في التّرجمات الثّلاثة التي قابلها ببعضها وهي ترجمات القنائي في قوله "...والتّشبيه والمحاكاة ممّا ينشأ مع النّاس منذ أوّل الأمر وهم أطفال"[4]، وديبون روك ولالو في قولهما "والنّاس منذ طفولتهم قد ظهرت في طبيعتهم وفي الوقت نفسه نزعة إلى التّمثيل[...] ونزعة أخرى إلى الالتذاذ بأعمال

---

[1] المصدر السابق، ص67.

[2] المصدر نفسه، ص62.

[3] أرسطو طاليس: فن الشعر، مرجع سابق، ص12.

[4] المرجع نفسه، ص 37.

التّمثيل"[1]، وترجمة شكري عياد في قوله "ويبدو أنّ الشّعر –على العموم– قد ولّده سببان أنّ ذينك السّببين راجعان إلى الطّبيعة الإنسانيّة. فإنّ المحاكاة أمر فطريّ موجود للنّاس منذ الصّغر"[2]. ومن خلال ما أورده أرسطو عن المحاكاة فيما جاء في الشّاهد المذكور آنفا في ترجمة بدوي، فإنّ الجوة يتبيّن منه أنّ أرسطو يدقّق في مسائل ثلاثا أبرزها تقرير حقيقة تخصّ الإنسان وتميّزه عن الحيوان، فالمحاكاة هي الفارق الجوهريّ بين صنفين من الكائنات الطّبيعيّة وهي فوق هذا ميزة جنس عن جنس، ويعتقد أنّ دراسة أرسطو لأجناس الشّعر التّمثيليّ توسّع مجال النّظر ليتجاوز المبحث الإنشائيّ إلى مبحث فلسفيّ يُعنى فيه أرسطو بالموجودات تصنيفا وترتيبا.

إذن فالخطوة الأولى التي يبرزها الجوة هي تحويل أرسطو لمفهوم المحاكاة من النسخ إلى الخلق[3]، "يتجاوز بذلك أرسطو المحاكاة أن يكون العمل الفنّي نسخة طبق الأصل من الطّبيعة وإنّما يعني الصّياغة على أسلوب الطّبيعة"[4]، واستبعد المحاكاة بمعنى التّقليد، والتّركيز عليها بمعنى التّصوير أو التّمثيل[5]. إذن لم تعد المحاكاة تقليدا لما هو كائن، بل أصبحت تمثيلا لما هو ممكن ومحتمل وفقا لقوانين الضرورة والاحتمال. هذا التحول الدلالي الدقيق هو، في نظر الجوة، حجر الزاوية في ولادة الشعرية. فالمحاكاة الأرسطية، كما يشرحها، هي عملية إنشائية بامتياز، تمّ تركيبها تركيبا عجيبا[6]. ويخلص الجوة إلى أن "المحاكاة عمليّة اتّصال بالوجود والعالم والإنسان جنسا لا فردا، يعبّر فيها الفنّان عامّة والشّعر المسرحيّ تخصيصا عن وعيه بالوجود المتعدّد بواسطة بناء فنّيّ متكامل يجسّمه

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص60.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، مرجع سابق، ص36.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص64.

[4] بدر محمد السيد: من أبدع ما أنتجه الفكر اليونانيّ–دراسة تحليلية لكتاب فنّ الشّعر لأرسطو، مجلة كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعودية، العدد2، 2016، ص753.

[5] ألفت كمال الروبيي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتّى ابن رشد)، دار التّنوير، بيروت، ط1، 1983، ص77.

[6] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص67.

العرض المسرحيّ"[1]. أي فعل بناء وتشييد لعالم متخيل يمتلك تماسكه المنطقي الخاص. وهنا، يمكننا أن نرى كيف تتلاقى قراءة الجوة مع التأويلات الفينومينولوجية الحديثة للمحاكاة، خاصة مع بول ريكور الذي يرى أن الحكاية هي تركيب للأحداث يخلق معنى جديدا للتجربة الإنسانية، وبذلك تكون المحاكاة ليست مجرد تكرار، بل هي نشاط تركيبي[2]. بهذا المعنى، فإن الجوة، ومن خلال تحليله الدقيق، يفتح الباب أمام قراءة عربية معاصرة لأرسطو، تخلصه من التفسيرات التبسيطية التي حصرت المحاكاة في التقليد الحرفي بسبب غياب التعريف الدقيق لمفهوم المحاكاة في كتاب أرسطو يعود – حسب الجوة – إلى طبيعة الكتاب نفسه كملخصات لمحاضراته التي كان يشرحها شفويا، وإلى شيوع المفهوم في الثقافة الإغريقية آنذاك مما جعله واضحا للجمهور ولا يحتاج لتعريف[3]. وبهذا يتجاوز النص الأرسطي المعنى اللغوي المباشر للمحاكاة ليؤسس لمعنى مفهومي أعمق، ويتسرّب عبر مختلف أجزائه ومراحله. بذلك، يغدو النّصّ بأكمله حاملا لمفهوم المحاكاة ومحدّدا له[4].

يطرح هذا التحليل سؤالا جوهريا: هل كان أرسطو يرد على أفلاطون مباشرة، أم أنه كان يؤسس لحقل معرفي جديد بقوانين مختلفة؟ يبدو لنا أن الجوة يميل إلى التفسير الثاني دون أن يلغي الأول. فأرسطو، في قراءة الجوة، لا يقول لأفلاطون أنت مخطئ في حكمك على الشعر، بل يقول له أنت تستخدم معايير خاطئة للحكم. لقد استبدل أرسطو معيار الحقيقة الميتافيزيقية بمعيار التماسك الفني الداخلي، وحرر الشعر من سلطة الفلسفة ليمنحه استقلاليته المعرفية والجمالية، وأحدث قطيعة معرفية حينما جعل الفن، والشعر خاصة، موضوعا لدراسة مستقلة، لا بوصفه تابعا للأخلاق أو السياسة، بل بوصفه نشاطا إنسانيا له قوانينه الخاصة. وهكذا، فإن الجدلية التي يبنيها الجوة ليست مجرد صراع بين رأيين، بل هي

---

[1] المصدر السابق، ص63.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد–الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006، ص 63–95.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص60.

[4] محمد لطفي اليوسفي: الشّعر والشّعرية–الفلاسفة والمفكّرون العرب وما أنجزوه وما هفوا إليه، مرجع سابق، ص183.

صراع بين نموذجين معرفيين، انتصر فيه النموذج الأرسطي ليؤسس ما نعرفه اليوم بالشعرية.

إن مساهمة الجوة لا تكمن فقط في عرضه الدقيق لموقفي الفيلسوفين، بل في كشفه عن الآلية الجدلية التي جعلت من هذا الصراع الفكري لحظة تأسيسية. لقد أظهر كيف أن الشعرية، منذ ولادتها، لم تكن مجرد وصف تقني، بل كانت دائما حوارا فلسفيا عميقا حول علاقة اللغة بالحقيقة، والفن بالعالم، والخيال بالواقع. وهذا التأسيس العميق هو ما سيسمح للجوة لاحقا بتتبع تحولات الشعرية عبر تاريخها، وصولا إلى القرطاجني وكوهين وأبوديب، ليس كتغيرات في الأدوات، بل كتحولات في الرؤية إلى العالم وإلى وظيفة الشعر فيه. وهنا تكمن أصالة قراءته وقوتها التأويلية، إذ إنه لا يرى تاريخ الشعرية بوصفه تراكما للمعلومات، بل بوصفه تاريخا إشكاليا من الحوارات والقطائع والتجاوزات.

2-من محاكاة الموجود إلى محاكاة الممكن:

بعد أن أرسى الناقد أحمد الجوة القاعدة الجدلية لمشروعه النقدي عبر تفكيك المحاورة الأفلاطونية-الأرسطية، ينتقل في مرحلة تالية إلى استكشاف حجر الزاوية الذي شيد عليه أرسطو استقلالية الحقل الشعري، ألا وهو مفهوم المحتمل أو ما يمكن أن يقع. لا يكتفي الجوة في تحليله بعرض هذا المفهوم كأحد مكونات النظرية الأرسطية، بل يقدمه بوصفه الأداة الإبستمولوجية التي أحدثت القطيعة المعرفية الحاسمة بين الخطاب الشعري والخطاب التاريخي[1]. فمن خلال هذا المفهوم، انتقل الشعر من كونه تابعا لمعيار الحقيقة المطابقة للواقع (كما أراده أفلاطون)، إلى كونه منتجا لحقيقته الداخلية الخاصة، حقيقة فنية تستمد شرعيتها من تماسكها المنطقي وقدرتها على الإقناع الجمالي. وفي تقديرنا، فإن تركيز الجوة المكثف على هذه النقطة بالذات ليس مجرد اختيار تحليلي، بل هو كشف عن العمق

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 54-55.

الفلسفي للثورة الأرسطية؛ فالمحاكاة لم تعد تحاكي ما كان، بل أصبحت تنشئ عوالم ما يمكن أن يكون[1]، محولة بذلك الفن من فعل استعادة للماضي إلى فعل استشراف للممكن.

نهدف من خلال هذا الطّرح إلى الغوص في أبعاد قراءة الجوة لهذا المفهوم المفصلي، وتحليل الكيفية التي أبرز بها دوره في تأسيس منطق داخلي للشعر يحرره من سلطة المرجع الخارجي، ويمنحه هويته الإنشائية المستقلة.

يستهل الجوة تحليله لهذه النقطة المحورية بالوقوف عند النص الأرسطي التأسيسي الذي يميز بين مهمة الشاعر ومهمة المؤرخ. يقتبس الجوة بدقة: "وواضح مما قلناه أن مهمة الشاعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلا، بل رواية ما يمكن أن يقع"[2]. إن هذا التمييز، الذي يبدو للوهلة الأولى بسيطا، يحمل في طياته، حسب قراءة الجوة، ثورة معرفية كاملة. فالفعل الأفلاطوني كان قد قيّد الشعر بسلاسل الواقع المادي، جاعلا قيمته مرتبطة بمدى مطابقته للحقيقة الخارجية (التي هي نفسها ظل للحقيقة المثالية). أما أرسطو، في هذه اللحظة التأسيسية، فيقوم بفعل تحريري مزدوج، إنه يحرر الشعر من عبء مطابقة الواقع، وفي الوقت نفسه يمنحه مهمة أسمى وأكثر فلسفية، وهي استكشاف عوالم الممكن. بهذا التوجّه استطاع أرسطو أن يحوّل مسار الفن عن الوجهة التي رسمها له أفلاطون، حيث ربطه بالوجود الكلّي، فجعل من مهمة الفنان أو الشاعر إتمام ما تعجز الطبيعة عن بلوغه أو استكماله، والطبيعة عند أرسطو لا تُفهم على أنها مجرد مجموع الكائنات والموجودات التي يتشكل منها العالم الطبيعي، بل هي القوة الكامنة التي تدفع الموجودات إلى الحركة التلقائية سعيًا إلى بلوغ كمال صورها. ومن هذا المنطلق، يصبح الفن امتدادًا لعمل الطبيعة، إذ لا يقتصر على محاكاة الأشياء فحسب، بل يسعى أيضًا إلى إتمام ما تعجز الطبيعة عن إنجازه وبلوغ غايته[3].

---

[1] المصدر السابق، ص 54.

[2] المصدر نفسه، ص 53.

[3] أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء، القاهرة، 1998، ص 72.

إن تأويل الجوة لمفهوم المحتمل يتجاوز التفسير السطحي الذي قد يراه مجرد ترخيص للشاعر باختلاق الأحداث. يغوص الجوة أعمق من ذلك، ليرى في المحتمل قانونا داخليا يحكم بناء العمل الفني. فالمحتمل الأرسطي ليس هو الخيالي المنفلت من كل عقال، بل هو ما يتوافق مع قوانين الاحتمال والضرورة[1]. وهذا يعني أن العالم الذي يخلقه الشاعر، حتى وإن لم يتطابق مع الواقع التاريخي، يجب أن يمتلك تماسكه المنطقي الخاص، حيث تترتب الأحداث بعضها على بعض بشكل مقنع ومعقول ضمن السياق الذي بناه النص نفسه. وبذلك تكون الحقيقة الكلية تمثل الغاية والمقصد الأسمى للشعر[2].

وفي هذا السياق، يمكننا أن نرى كيف تتلاقى قراءة الجوة مع تأويلات معاصرة لنظرية السرد، التي ترى أن المحتمل في الأدب ليس ما يشبه الواقع، بل ما يتوافق مع القواعد والأعراف التي يضعها الجنس الأدبي أو النص المحدد. وبهذا المعنى، فإن الجوة، من خلال تركيزه على منطق المحتمل، يكشف عن حداثة الفكر الأرسطي، الذي أسس لمفهوم الحقيقة الداخلية للنص قبل قرون من ظهور الشكلانية والبنيوية.

يبرز الجوة بذكاء النتيجة المترتبة على هذا التمييز، وهي تفضيل الشعر على التاريخ. يقول أرسطو، كما ينقل الجوة: "ولهذا كان الشعر أوفر حظا من الفلسفة وأسمى مقاما من التاريخ، لأن الشعر بالأحرى يروي الكلي، بينما التاريخ يروي الجزئي"[3]. إن هذا الحكم الأرسطي، الذي قد يبدو صادما للعقلية الوضعية الحديثة، يجد تفسيره العميق في قراءة الجوة. فالشعر، بتركيزه على الكلي، لا يقدم لنا مجرد سرد لحادثة معينة وقعت لشخص معين في زمن معين، بل يقدم لنا نموذجا للسلوك الإنساني، وحقيقة عامة حول الطبيعة البشرية. شخصية أوديب، على سبيل المثال، ليست مجرد ملك تاريخي، بل هي تجسيد كلي لمأساة الإنسان الذي يسعى لمعرفة الحقيقة فيصطدم بمصيره المحتوم. أما التاريخ، بتعلقه بالجزئي،

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 53.

[2] أرسطو طاليس: فن الشعر، مرجع سابق، ص 114.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 53.

فإنه يقدم لنا أحداثا متفرقة قد تفتقر إلى الرابط المنطقي أو الدلالة الكونية. وبذلك يتجاوز الأدب السجل التاريخي ليقدم رؤية للعالم، ويكشف عن الأنماط العميقة للتجربة الإنسانية التي قد تغفل عنها الوثيقة التاريخية.

وفي تقديرنا، فإن الجوة لا يكتفي بعرض هذه الأفكار، بل يقوم بعملية تأويلية تكشف عن الأبعاد الفلسفية الكامنة وراءها. إنه يطرح سؤالا ضمنيا: كيف نفهم هذا الكلي الذي يتحدث عنه أرسطو؟ هل هو كلي مجرد على طريقة أفلاطون؟ قراءة الجوة تقودنا إلى استنتاج مفاده أن الكلي الأرسطي ليس ميتافيزيقيا، بل هو كلي إنساني، متجسد في الأفعال والعواطف البشرية. إنه الحقيقة التي تتكشف من خلال التجربة المتخيلة التي يوفرها العمل الفني لتنفتح على ضروب من الاختراع[1]. وهنا، يفتح الجوة الباب أمام حوار خصب بين الشعرية الأرسطية والفلسفة الوجودية والفينومينولوجية، التي ترى في الفن وسيلة فريدة للكشف عن ماهية الوجود الإنساني. إن هذا الربط العميق بين الشعر والفلسفة، الذي يكشفه الجوة في ثنايا تحليله، هو أحد أهم مكاسب قراءته، إذ إنه يرفع الشعر من مجرد صنعة لغوية إلى مرتبة شكل من أشكال المعرفة الإنسانية العليا.

لكن، هل يعني هذا التحرير من سلطة التاريخ أن الشعر يصبح منفصلا تماما عن الواقع؟ هنا، يبدي الجوة حذرا منهجيا دقيقا. إنه يوضح أن أرسطو لا يدعو إلى قطيعة تامة مع المادة التاريخية أو الأسطورية. فالشاعر يمكنه، بل غالبا ما يفعل، أن يستلهم حكاياته من التاريخ أو الأساطير المعروفة. لكن مهمته الحقيقية، كما يبرزها الجوة، تبدأ بعد ذلك؛ إنها تكمن في إعادة تشكيل هذه المادة الخام، وإخضاعها لمنطق الضرورة والاحتمال، وتحويلها من مجرد جزئي تاريخي إلى كلي شعري. فالعبرة ليست في مصدر الحكاية، بل في طريقة بنائها وتشييدها. وهذا ما يطلق عليه التحويل الفني، حيث يأخذ الشاعر المادة الواقعية ويصهرها في بوتقة خياله ليخرجها خلقا جديدا، له قوانينه ومنطقه الخاص. إن قراءة

[1] المصدر السابق، ص 55.

الجوة، إذا، تضع يدها على هذه العملية الجوهرية، مبرزة أن الإبداع الشعري عند أرسطو هو عملية تحويل وليس مجرد اختراع من العدم.

بهذا التحليل العميق لمفهوم ما يمكن أن يقع، ينجح الجوة في إبراز السمة الأساسية للشعرية الأرسطية: إنها إنشائية بالمعنى الدقيق للكلمة. إنها نظرية في الصنع، تركز على كيفية بناء العمل الفني، وقوانين تركيبه، ومعايير تماسكه الداخلي. ومن خلال هذا التركيز، يوضح الجوة كيف أن أرسطو لم يؤسس فقط لنظرية في الشعر، بل أسس لعلم مستقل بذاته، له موضوعه الخاص (العالم المحتمل) ومنهجيته الخاصة (تحليل البنية الداخلية للنص)، مما جعله الأب المؤسس ليس فقط للنقد الأدبي، بل لكل العلوم التي تتخذ من النص موضوعا لها، من الهيرمينوطيقا إلى السرديات الحديثة.

المطلب الثالث: النسق الأرسطي في كلية الفعل الشعري –قراءة الجوّة في عمق التصوّر

بعد أن أرسى أحمد الجوة دعائم ما يسميه الثورة الأرسطية على مفهومي المحاكاة الخلّاقة ومنطق المحتمل– حيث انتشل أرسطو المحاكاة من منطق التحريف الأفلاطوني وأعاد إليها مشروعيتها الجمالية– ينتقل في خطابه إلى مستوى آخر أكثر دقة، هو تفكيك البنية الداخلية التي تعمل من خلالها الشعرية الأرسطية.

في هذا المستوى لا يكتفي الجوة بمجرد إعادة تعداد مكونات التراجيديا كما أوردها أرسطو (الحبكة، الشخصيات، الدلالة الفكرية، اللغة، الإيقاع، المشهدية)، بل يسعى إلى الكشف عن الآلية الخفية التي تؤطر هذه العناصر وتحوّلها من مجرد أجزاء متناثرة إلى كلٍّ عضوي متماسك. وهنا يقدّم مصطلحه النقدي المبتكَر: الجدول المتصوري.

يقصد الجوة بهذا المفهوم الشبكة المفاهيمية الديناميكية التي تتحكم في حركة العناصر الفنية، فلا يبقى كل عنصر قائما بذاته، بل ينفتح على العناصر الأخرى عبر علاقات تفاعلية معقّدة. فالمحاكاة والحكاية والتطهير والتعرف ليست، في قراءة الجوة، مجرد أجزاء متجاورة[1]، بل هي قوى فاعلة تتفاعل فيما بينها لتنتج الأثر الجمالي والمعرفي للشعر. إن

[1] المصدر السابق، ص 57.

الجدول المتصوري إذن هو ما يكشف كيف تعمل التراجيديا كنسق لا كمجموعة مكوّنات، أي كيف تُنتج العمل الفني تأثيره الجمالي من خلال ترابط عضوي يجعل الكل أكبر من مجموع الأجزاء.

ويُظهر الجوة أن هذه الشبكة لا تكتفي بتحديد ما هو قائم فعليا داخل النص، بل تنشغل أيضا بما هو ممكن افتراضا، أي أن منطقها ليس استاتيكيا، بل ديناميكي متحرّك، يدمج بين الممكن، والضروري، والاحتمالي. بهذا المعنى، فإن الجدول المتصوري ليس مجرد أداة وصفية أو مخطط تصنيفي، بل هو مفهوم إجرائي يتيح فهم الشعرية الأرسطية كبنية حية تُدار من الداخل، وتُنتج معنى من خلال علاقاتها المتبادلة.

تتجلّى قيمة هذا الابتكار في أنه يعيد الاعتبار إلى أرسطو لا فقط كمُنظّر للتراجيديا في بعد وصفي أو تاريخي، بل كشاعرية تمتلك منطقا داخليا أشبه بالآلة المفاهيمية التي تتيح للفن إنتاج المعنى والتأثير. وبذلك، يضع الجوة قراءة أرسطو ضمن خط التفكّر في الفن كبنية إبداعية ممكنة الحدوث لا كصدى أشكال أو قوالب جاهزة.

إن استحداث الجوة لمفهوم الجدول المتصوري يجسد انتقالا من مجرد تلقي الشعرية الأرسطية كنص كلاسيكي، إلى تحويلها إلى مختبر نقدي يخصب النقاش الفلسفي والجمالي المعاصر، ويمنح قراءته سمتين أساسيتين:

- ✓ **الأصالة النقدية:** بقدرته على ابتكار جهاز مفاهيمي خاص.
- ✓ **الحركية التأويلية:** بتركيزه على العلاقات والدينامية بدل الثبات والتصنيف.

ويهدف هذا المطلب إلى تحليل قراءة الجوة لهذا النسق المفاهيمي، مبرزا كيف يرى في الحكاية المحرك الأساسي للفعل، وفي التعرف نقطة التحول المعرفية، وفي التطهير الغاية النهائية التي يتحقق بها الأثر الوجداني والأخلاقي للتراجيديا، ليثبت من خلال ذلك أن الشعرية الأرسطية ليست مجرد تقنية شكلية، بل هي نظرية متكاملة في الإنتاج الفني وتلقيه.

1-الحكاية: معمار الفعل ومرآة التمثيل

يضع أحمد الجوة مفهوم الحكاية في قلب ما يسميه بالجدول المتصوري الأرسطي، معتبرا إياها مبدأ المأساة وروحها[1]. هذا التركيز ليس خيارا عرضيا، بل هو إعادة تفعيل لبنية النص الأرسطي ذاته، حيث يُصرّ أرسطو على أن ما يحدد جودة التراجيديا ليس الشخصيات أو الشعرية اللغوية في حد ذاتها، بل تركيب الأفعال. بهذا المعنى، فإن الحكاية ليست مجرد مادة حكائية أو قصة خطية للأحداث، بقدر ما هي جوهر النسق الفني الذي يمنح التراجيديا وحدتها العضوية وموقعها في قلب النظرية الجمالية.

يفكك الجوة هذا المفهوم ليظهر أنه يتجاوز فهمه السطحي كتسلسل أحداث. فالحكاية الأرسطية، كما يبرزها في قراءته، ليست مجرد قص حدث، بل هي بنية ديناميكية تحاكي الفعل الإنساني بكل أبعاده. وهي بنية تُحكمها علاقات سببية ومنطقية داخلية تجعلها أقرب إلى كائن حي، كما شبّهها أرسطو نفسه، حيث يتوقف جمالها وقيمتها على اكتمالها ووحدتها، لا يمكن حذف عنصر أو تقديمه أو تأخيره دون أن ينهار الكل[2].

عبقرية قراءة الجوة لا تكمن في إعادة صياغة هذا المبدأ الأرسطي فحسب، بل في ربطه بما كان قد أسسه ضمن تصوره لمنطق المحتمل. فالحكاية الجيدة ليست تلك التي تتطور عشوائيا أو تنجر وراء التسلسل التاريخي للأحداث، بل هي التي تجري وفقا لقانون الضرورة والاحتمال الداخلي[3]. أي أن قوة إقناعها لا تأتي من مطابقاتها مع الواقع الخارجي، بل من انسجامها مع قوانينها الخاصة، ومن قدرتها على جعل القارئ أو المتلقي يقبل الاحتمال باعتباره ضروريا داخل منطق الحكاية ذاته.

من هنا تبرز ملامح الجدول المتصوري الذي ابتكره الجوة؛ فالحكاية ليست معطى جامدا، بل عقدة تنظّم بقية العناصر– الشخصيات، الفكر، اللغة، الإيقاع– ضمن شبكة متشابكة. وإذا كانت المحاكاة عند أفلاطون مرادفة للوهم والتحريف، فإنها عند أرسطو (وعند

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 69.

[2] المصدر نفسه، ص 73.

[3] المصدر نفسه، ص 70.

الجوة في قراءته) تتحول إلى محاكاة للفعل الممكن والضروري، أي إلى إعادة تمثيل للعالم ليس كما هو، بل كما يمكن أن يكون، وفق منطق داخلي مقنع.

وبهذا الربط، يفتح الجوة المجال لتصور الحكاية الأرسطية كمفهوم يتجاوز التراجيديا الإغريقية ليصبح جدلا نظريا في إنتاج المعنى السردي؛ فهي ليست مجرد تصوير العالم، بل طريقة لفهم كيف يصوغ الإنسان تجربته عبر النظام الرمزي للفعل. وهذا ما يجعلها لحظة أساسية في وصل الفلسفة بالنقد الأدبي، وفي إظهار كيف تتحول الضرورة والاحتمال إلى قوانين جمالية تشكّل معيارا للعمل الفني الناجح.

إن أحمد الجوة لا يرى الحكاية مجرد هيكل سردي جامد، بل يتعامل معها باعتبارها المحرّك الأساسي للفعل الدرامي وغايته الكبرى .ولذلك، فإن تحليله لا يتوقف عند تعداد مكوناتها كما حددها أرسطو، بل يتعمق في وظائفها الداخلية وكيفية اشتغالها. ويتضح هذا بجلاء في قراءته لاثنين من أهم العناصر الأرسطية :الانقلاب والتعرف.

يُبين الجوة أن هذين العنصرين ليسا مجرد أدوات تقنية لإدهاش الجمهور أو خلق تشويق لحظي، كما قد يتبادر إلى الذهن في قراءة سطحية، بل إنهما يمثلان لحظات مفصلية في بنية الحكاية من الناحية السردية والمعرفية معا.

فالانقلاب عند أرسطو –كما يشرح الجوة– هو تحوّل الفعل إلى ضده[1]، أي اللحظة التي ينقلب فيها مسار الأحداث بشكل جذري، فتتحول أوضاع البطل من السعادة إلى الشقاء، من الاطمئنان إلى الخطر، أو بالعكس. المثال الأبرز لذلك نجده في التراجيديا الكلاسيكية الكبرى أوديب ملكا، حيث يقود السعي الأعمى وراء الحقيقة إلى السقوط المأساوي، في تجسيد نموذجي للانقلاب الأرسطي.

أما التعرف، فهو كما يوضح الجوة –مقتفيا أثر النص الأرسطي– انتقال من الجهل إلى المعرفة[2]، أي اللحظة التي تنكشف فيها حقيقة خفية كانت مستترة عن البطل والجمهور

[1] المصدر السابق، ص 77.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

على السواء. إنها لحظة إضاءة درامية تحمل أثرا مزدوجا، فهي تُحوّل مجرى السرد من حيث الأحداث، لكنها في الآن نفسه تنقل وعي المتلقي من غشاوة الجهل إلى صفاء الإدراك. إنه الانكشاف الذي يبدل موقع البطل ويفتح أمام الجمهور إمكانية اختبار معنى أبعد من سطح الحكاية.

وفي تقديرنا، فإن براعة قراءة أحمد الجوة تكمن في إبراز أن أرسطو يرجّح دائما الحكاية المركبة، أي تلك التي يتولّد فيها الانقلاب عن التعرف بشكلٍ منطقي وضروري. وهذا ما يجعل التراجيديا الأرسطية ليست مجرد سرد أحداث مأساوية، بل بنية جدلية تتفاعل فيها المعرفة والفعل على نحو لا ينفصل، يتحول المصير حين تُكشف الحقيقة، وتُكشف الحقيقة حين ينقلب القدر.

على الرغم من أن فكرة تحويل الحدث إلى معنى والفعل إلى معرفة هي أطروحة أساسية عند فلاسفة السرد كبول ريكور، إلا أننا نجد تجلياتها التقنية في صميم مشروع جيرار جينيت البنيوي، لا يتحدث جينيت عن غاية السرد، ولكنه يصف بدقة الآليات التي تحقق هذه الغاية. فتقنيات المفارقة الزمنية التي تكسر خطية الزمن، وأساليب التبئير التي توجه منظور القارئ، هي في جوهرها الأدوات التي يستخدمها الخطاب السردي ليحول المادة الخام للحكاية إلى بنية دالة، وبالتالي، يحول الحدث العابر إلى معنى ثابت، والفعل الغامض إلى معرفة ممكنة[1] .

إن هذا الربط العضوي بين الفعل والمعرفة، بين ما يحدث وما يُدرَك، هو ما يمنح التراجيديا الأرسطية عمقها الفلسفي وقوتها المأساوية. فالمأساة هنا ليست مجرد تجربة شعورية للمتلقي، بل هي أيضا تجربة معرفية، حيث يدرك الإنسان معنى أفعاله، وحدود قدره، ومفارقة وجوده، من خلال جدلية الانقلاب والتعرف. فالحدث في ذاته لا قيمة له إذا لم

[1] ينظر: جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط2، 1997، ص47.

يتحوّل إلى دلالة، وما تفعله الحكاية الأرسطية أنها تضفر مسار الفعل بمسار الإدراك في شبكة واحدة، بحيث يغدو كل تحوّل درامي لحظة من لحظات انبثاق المعنى.

إن قراءة الجوة بهذا الشكل تعيد إبراز الوجه الفلسفي العميق لأرسطو، فالمحاكاة ليست إعادة إنتاج لما جرى، بل هي بناء تخييلي يُعيد صياغة العلاقة بين الفعل والمعرفة، بين الإنسان وقدره، لتمنح التراجيديا وظيفتها المزدوجة :أن تهزّ الوجدان بالرحمة والخوف، لكنها في الآن نفسه تفتح وعي المتلقي على إدراك شاقٍ وجوهري لحقيقة الوجود الإنساني.

2-التطهير بين الغاية الأرسطية والأفق الحديث

نصل الآن إلى المفهوم الأكثر إثارة للجدل في الشعرية الأرسطية، وهو التطهير. فالجوة يقدمه لا كعنصر عرضي ملحق بالتراجيديا، بل كغاية نهائية تختتم عمل الجدول المتصوري بأكمله وتكشف مضمونه العميق. فإذا كانت الحكاية المركبة ببنيتها العضوية (من انقلاب وتعرف) هي التي تُحرّك المتلقي وتستدر في نفسه شعوري الشفقة والخوف، فإن هذه الانفعالات نفسها لا تُترك معلّقة أو فوضوية، بل تجد خلاصها عبر عملية التطهير من هذه الانفعالات[1].

يميز الجوة في قراءته بين التطهير كتجربة فنية-جمالية، وبين ما انزلق إليه كثير من التأويلات الاختزالية عبر التاريخ، سواء اعتباره مجرّد تفريغ جسدي للانفعال (تفسيره الطبي-الفيزيولوجي كما عند بعض الشُراح) أو عملية تهذيب أخلاقي مباشر (كما جاء في القراءات الميتافيزيقية والأخلاقية الكلاسيكية). ويمكن اعتبار قراءة كل من شوقي ضيف وحسام الخطيب لمفهوم التطهير الأرسطي قراءة محدودة، حيث يحصرها الأول في عملية إطلاق الانفعالات المكبوتة لتحقيق نشوة ممتعة[2]، ويراها الثاني وسيلة لجعل المشاهد أقوى عبر تحفيز الانفعالات[3]. يكمن القصور في هذين الرأيين في سببين رئيسيين: أولا؛ تجاهلهما

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 85.

[2] شوقي ضيف: البحث الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1972، ص 119.

[3] حسام الخطيب: محاضرات في تطوير الأدب الأوروبي، مطبعة طربين، دمشق، ط1، 1975، ص 28.

للاختلافات البنائية الجوهرية بين الجنس الدرامي والقصيدة، وثانيا؛ عدم إدراكهما للبعد الأخلاقي العميق في نظرية أرسطو[1]، والذي يجعل من التطهير تجربة معرفية وليس مجرد تفريغ عاطفي.

يتجنب الجوة هذا التبسيط المتعسّف، معتبرا أن قيمة المفهوم لا تكمن في إحالته إلى طب أو أخلاق، بل في وظيفته البنيوية داخل النسق الأرسطي ذاته. فالتطهير، في قراءة الجوة، ليس ردّ فعل انفعاليا عابرا يتفلت من المتلقي بعد انفعال لحظي، بل هو أثر جمالي–نفسي مركّب يُنتج عن وحدة العمل الفني وتماسكه الداخلي. هنا يظهر التطهير كحصيلة لكل العمليات السابقة: منطق المحتمل، حبكة الحكاية، دينامية الانقلاب والتعرف. كلها تصب في النهاية في خلق حالة وجدانية ومعرفية متوازنة.

بهذا المعنى، يصبح التطهير تجربة معرفية ووجدانية معقدة، يمر فيها المتلقي عبر مشاعر الشفقة والخوف، لكن ضمن سياق جمالي آمن، مما يسمح له بفهم أعمق للطبيعة الإنسانية والانفعالات البشرية. فالخوف ليس رعبا غير منضبط، والشفقة ليست مجرد انفعال رحيم، بل كلاهما يتحول إلى موضوع للفكر عبر وسيط الفن. والنتيجة النهائية هي تحقق ارتياح جمالي يقترن باتزان نفسي، لحظة تجمع بين اللذة الجمالية والمعرفة، بين المتعة والتأمل.

إن قيمة قراءة الجوة هنا تتجلى في إعادة إدراج التطهير ضمن البنيان الجدلي للشعرية الأرسطية، إنه ليس غاية خارجية يفرضها الدين أو الأخلاق أو الطب، بل هو النهاية الطبيعية للعمل الفني حين يُبنى وفق منطق التراجيديا المركبة. وبهذا، يقدّم التطهير عنده صورة للكيفية التي يتحول بها الفن إلى خبرة وجودية تمنح المتلقي قدرة على الوعي بانفعالاته، وعلى تجاوزها في الوقت نفسه من خلال التجربة الجمالية.

[1] محمود كاظم موات: معجم التطهير في آليات التغيير الدرامي، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلد2، العدد9، 2022، فلسطين، ص 122.

وهنا، يطرح تحليل أحمد الجوة سؤالا محوريا: ما طبيعة العلاقة بين عناصر هذا الجدول المتصوري الأرسطي؟ هل هي علاقة سببية خطية يمكن تمثيلها على شكل متوالية بسيطة: حكاية ← شفقة وخوف ← تطهير؟

يبدو لنا أن قراءة الجوة تكشف عن علاقة أكثر تعقيدا ودائرية في الوقت نفسه. فالتطهير، عنده، لا يقتصر على كونه النتيجة النهائية التي ينتهي إليها العمل الفني بعد عرضه، بل يظهر أيضا كمبدأ منظّم يتخلل العملية الفنية منذ بدايتها. فالشاعر، وهو يبني حكايته، لا يكتب عشوائيا ثم يترك للتلقي مهمة إنتاج معنى طارئ، بل ينظم اختياراته منذ البداية –في رسم الأحداث، وتشكل الشخصيات، وصياغة الانقلاب والتعرف– على ضوء تلك الغاية الجمالية–النفسية إحداث التطهير.

بهذا تصبح العلاقة بين مكونات الشعرية الأرسطية علاقة دائرية تفاعلية :فالحكاية تولّد الانفعالات، وهذه الانفعالات تبلغ ذروتها في التطهير، والتطهير يعود ليحدد مسبقا طبيعة بناء الحكاية نفسها. أي أن المبدأ والغاية يتداخلان بحيث لا نستطيع أن نضع خطا فاصلا صارما بين السبب والنتيجة. وبدل هذه الخطية الآلية، يُقدّم الجوة قراءة ترى الشعرية الأرسطية كبنية غائية–ديناميكية، حيث تكون النتيجة (التطهير) جزءا من هندسة البداية.

إن قراءة الجوة، حين تُدمج التطهير في بنية الجدول المتصوري، تحوّل الأدب الأرسطي إلى نموذج عن جهاز جمالي–معرفي مغلق ومفتوح في آن؛ مغلق من حيث انتظام علاقاته الداخلية وتماسكه، ومفتوح من حيث قدرته على تحريك القارئ نحو تجربة إنسانية كبرى تتجاوز النص لتنعكس على وعيه بذاته وبانفعالاته.

إن قراءة الجوة لهذا النسق كبنية ديناميكية متفاعلة الأجزاء هي ما يمنح تحليله قوته وأصالته.

في نهاية المطاف، فإن الكشف عن الجدول المتصوري الأرسطي في تحليل الجوة يثبت أن الشعرية عند أرسطو ليست مجرد مجموعة من القواعد التقنية، بل هي نظرية متكاملة في الفعل والتأثير. إنها تبدأ من الفعل الإنساني (موضوع المحاكاة)، وتمر عبر

البناء الفني (الحكاية وقوانينها)، لتصل في النهاية إلى الأثر الإنساني (التطهير وتجربة التلقي). إن هذا المسار المتكامل، الذي يربط بين الأنطولوجيا (طبيعة الفعل) والإنشائية (بناء النص) والجماليات (أثر التلقي)[1]. ويبدو من خلال ما قدّمه الجوة أن مفهوم التطهير لا يعمل كأثر خارجي يترتب ببساطة على الحكاية الأرسطية، وإنما يشكّل مبدأ غائيا داخليا يتخلل البناء الدرامي برمته. فهو في آنٍ واحد الغاية النهائية للتجربة المأساوية، والقوة المنظمة التي تحدد اختيارات الشاعر منذ البداية. بهذا المعنى، ينسج التطهير شبكة دائرية تربط الحكاية والانقلاب والتعرف بأفقها الجمالي–النفسي المرسوم سلفا: فالغاية تحكم المسار، والنتيجة تشرعن البدايات.

هذا التصور يجعل قراءة الجوة جزءا من تقليد نقدي أوسع يجد صداه في الفلسفة الجمالية الحديثة:

- ✓ **عند بول ريكور**، يتحول السرد إلى عملية تخييل غائي تنظم الأحداث من أجل إحالتها على معنى كلي، بحيث لا تكون وظيفة الحبكة مجرد رواية الماضي، بل إعادة بناء التجربة وفق غاية مستقبلية[2]. وإن التطهير عند الجوة، يُمثّل هذه الغاية التي تمنح السرد وجهته ومعناه.
- ✓ عند **هانس روبرت ياوس**، تصبح الغاية حاضرة في ما يسميه أفق التلقي؛ أي أن البنية الأدبية موجهة سلفا لإنتاج أثر لدى القارئ، لا باعتباره أثرا عرضيا، بل جزءا من الضرورة الفنية [3]. التطهير وفق تصور الجوة يجسد هذا البعد، فهو ليس منفصلا عن الحكاية، بل يندمج في عملية البناء نفسها ليُنتج تجربة جمالية مكتملة.

إن دمج مفهوم التطهير داخل الجدول المتصوري الأرسطي يُظهر أن الفن عند أرسطو، كما يعيد قراءته الجوة، ليس نشاطا منفصلا عن المعرفة، بل هو مختبر للوعي

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 93–94.

[2] بول ريكور: الزمان والسرد–الحبكة والسرد التاريخي، مرجع سابق، ص90.

[3] ينظر: هانس روبرت ياوس: جماليات التلقي–من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، تر: رشيد بحندو، دار الأمان، الرباط، ط1، 2016، 38–40.

الإنساني. ففيه يتحول الفعل إلى إدراك، والحدث إلى معنى، والانفعال إلى وعي بالذات. هذه الدائرية الغائية تمنح التراجيديا الأرسطية طابعها الفلسفي الأعمق، وتجعلها قابلة للتحديث في ضوء نظريات السرد والتأويل المعاصرة.

وبهذا المعنى، تعمل قراءة الجوة كجسر فكري يربط بين الإرث الأرسطي والحداثة النقدية، من التطهير في فن الشعر إلى التخييل الغائي عند ريكور وأفق الانتظار عند ياوس، تتواصل الفكرة الأساسية نفسها؛ أن العمل الفني لا يكتمل إلا عندما تتحقق غايته الجمالية–المعرفية في وعي المتلقي.

المبحث الثاني: شعرية التخييل عند القرطاجني – بين سلطة المنطق وحرية الإبداع

يحتل كتاب منهاج البلغاء وسراج الأدباء لحازم القرطاجني (ت. 684هـ) مكانة فريدة ومحورية في تاريخ النقد الأدبي العربي. فهو لا يمثل مجرد حلقة في سلسلة التراث النقدي الممتد، بل يشكل، في نظر العديد من الدارسين، لحظة تحول إبستمولوجي عميقة، سعى من خلالها صاحبه إلى نقل التفكير في الشعر من مستوى الملاحظات الجزئية والأحكام الذوقية إلى أفق العلم الممنهج الذي له أصوله المنطقية وقواعده الفلسفية. وفي قلب هذا المشروع المعرفي الطموح، يبرز مفهوم مركزي واحد يشكل حجر الزاوية في البناء النظري بأكمله، وهو مفهوم التخييل.

وعلى الرغم من الأهمية الحاسمة لهذا المفهوم، فإن دراسته ظلت لفترة طويلة تواجه تحديات منهجية، تتراوح بين القراءات التي تختزله في بعده البلاغي الصرف، وأخرى تغفل عن الحوار الخلاق الذي أقامه حازم بين الفلسفة اليونانية الوافدة وإشكاليات الشعرية العربية الأصيلة. في هذا السياق، تأتي قراءة الباحث أحمد الجوة لهذا المبحث لتقدم منظورا نقديا متكاملا، يعيد موضعة شعرية التخييل في سياقها المعرفي المركب، ويكشف عن أبعادها النظرية ووظائفها الجمالية والأخلاقية والبنيوية.

إن هذا المبحث، إذ يتخذ من قراءة الجوة منطلقا أساسيا ومادة تحليلية، ولا يهدف إلى مجرد عرض أفكار القرطاجني، بل يسعى إلى الغوص في منطقها الداخلي وآليات اشتغالها. ومن هنا ينبثق السؤال الذي يحدد مسار هذا المبحث كما يلي:

كيف أسس حازم القرطاجني – من خلال مفهوم التخييل – علما للشعر يمتلك أسسه النظرية، وآلياته الداخلية، وغاياته الوظيفية، بما مكّنه من تقديم حلول جذرية لإشكاليات الشعرية العربية الكبرى، وتأسيس رؤية عضوية متكاملة للعمل الشعري؟

ومن خلال الإجابة عن هذا السؤال، سيسعى هذا المبحث إلى إبراز قيمة مشروع حازم القرطاجني النظري، بوصفه منظومة فكرية متكاملة لا تزال قادرة على إثارة الأسئلة وإغناء الحوار النقدي المعاصر.

المطلب الأوّل: تخييل المعنى – من الصدق الفني إلى الإيهام الجمالي

يُعدّ التخييل أحد المفاهيم المحورية في بناء النظرية الشعرية القديمة، إذ يشكّل البوابة التي عبر منها الفكر النقدي من التمثيل العقلي إلى الانفعال الجمالي. فالقول الشعري، في جوهره، لا ينقل الواقع كما هو، بل يعيد تركيبه تخييليا وفق منطق مخصوص يجعل من الصدق الفني بديلا عن الصدق الواقعي، ومن الإيهام أداة للانكشاف الجمالي. ومن هذا المنطلق، يقرأ أحمد الجوّة مفهوم التخييل في ضوء ما طرحه أبو الحسن حازم القرطاجني من تحديدات دقيقة تزاوج بين المعنى والصورة، وبين العقل والخيال، في محاولة لإدراك جوهر العملية الشعرية باعتبارها فعلا إبداعيا يوازي المعرفة ولا يطابقها.

يضع الجوّة التخييل في منزلة وسطى بين الإدراك المفهومي والإحساس الجمالي، ليكشف عن بعد مزدوج في القول الشعري: بعده الصدقي الذي يمنح المعنى وجاهته الفكرية، وبعده الإيهامي الذي يمنحه قدرته على الإقناع الفني والتأثير الوجداني. وبهذا المعنى، يصبح التخييل أفقا مزدوجًا للتجربة الشعرية، تتداخل فيه الرؤية والمتعة، الصدق والاحتمال، في توليف ينهض على جدلية الفن والواقع، ويعيد الاعتبار إلى الشعر كقوة خَلاقة تصوغ العالم في صورة ممكنة، لا مطابقة.

1-الجذور المعرفية: حوارية الأثر الأرسطي مع السياق النقدي العربي

إن أي مشروع نقدي كبير لا ينشأ في فراغ معرفي، بل يتأسس في قلب جدلية فكرية معقدة، تتفاعل فيها روافد الماضي المعرفية مع إلحاحات الحاضر الثقافي. وفي هذا السياق، يقدم الباحث أحمد الجوة قراءة نقدية عميقة لكتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء)، لا بوصفه مجرد حلقة في سلسلة التراث النقدي العربي، بل بوصفه لحظة تأسيسية فارقة، تقع عند تقاطع تيارين معرفيين أساسيين شكّلا معا بنيته التحتية؛ الأثر الأرسطي المستوعَب نقديا، والسياق النقدي العربي الذي كان يواجه تحديات وجودية. إن ما يفعله الجوة ليس مجرد رصد لتأثر حازم القرطاجني بأرسطو، بل هو تفكيك للكيفية التي تحولت بها الفلسفة اليونانية من مجرد مادة منقولة إلى رافعة حجاجية استثمرها حازم لإعادة بناء مفهوم الشعر ذاته، وتقديمه كعلم له أصوله ومنهجيته، في مواجهة مباشرة مع الإشكالات التي كانت تعصف بالشعرية العربية في عصره.

- **الأثر الأرسطي- من الاستقبال السلبي إلى إعادة التأسيس**

يرفض الجوة في قراءته النظرة التبسيطية التي تختزل علاقة حازم بأرسطو في علاقة تلميذ بأستاذه، أو ناقل بمصدره. فهو يرى أن مشروع حازم لم يكن استنساخا سلبيا، بل كان استيعابا نقديا خلاقا للمنطق والشعرية الأرسطية كما وصلا إليه عبر شروح الفلاسفة المسلمين، وعلى رأسهم ابن سينا. لقد كانت الفلسفة الأرسطية بالنسبة لحازم، كما يوضح الجوة، بمثابة العدّة المنهجية التي مكنته من تجاوز النقد الجزئي والانطباعي الذي ساد قبله، والانتقال إلى مستوى التنظير الكلي والشامل. يتجلى هذا الاستيعاب النقدي في نقطتين محوريتين: تحويل مفهوم المحاكاة، وتأسيس الشعر كعلم.

إن أولى الخطوات المنهجية التي يتخذها الجوة في مقاربته لمفهوم المحاكاة هي رفضه القاطع لفكرة النقل الميكانيكي الساذج للمفهوم من سياقه اليوناني إلى السياق العربي. فهو يدرك بوعي نقدي حاد أن المفاهيم لا تسافر عبر الثقافات دون أن تتغير وتتحور وتتكيف مع بيئتها الجديدة. يصر الجوة على أن هناك مسافة معرفية وتاريخية شاسعة بين (كتاب

الشعر) لأرسطو و(منهاج البلغاء) للقرطاجني، وأن هذه المسافة لا يمكن ردمها إلا بفهم الوسائط التي لعبت دورًا في عملية النقل والتأويل.

يؤسس الجوة لهذه الحجة عبر التأكيد على اختلاف مقاصد التأليف وسياقاته بين الرجلين. فأرسطو، كما يوضح الجوة، "فيلسوف كتب في علم الطبيعة وفي علم ما بعد الطبيعة، وكتب في السياسة والأخلاق، وكانت له صلة بالطب ومعرفة بقواعده"[1]. وكانت شعرية أرسطو مرتبطة عضويًا بتحليله لفنون الدراما (التراجيديا والكوميديا) التي كانت سائدة في مجتمعه. أما القرطاجني، فهو "شاعر وناقد للشعر ونحوي وبلاغي وعروضي"[2]، وكان يتعامل مع تقليد شعري مختلف تمامًا، قوامه الشعر الغنائي والقصيدة العمودية. إن هذا الاختلاف الجوهري في السياق يجعل من المستحيل أن تكون المحاكاة عند القرطاجني مطابقة تمامًا للمفهوم الأرسطي.

وفي تقديرنا النقدي، فإن هذه الحركة التمهيدية من جانب الجوة ليست مجرد عرض تاريخي، بل هي استراتيجية تفكيكية تهدف إلى خلخلة اليقينيات وتفكيك فكرة الأصل الصافي. إنه، بهذا، يفتح الباب أمام السؤال الأهم: إذا لم تكن العلاقة علاقة نقل مباشر، فما طبيعتها إذن؟ وهذا السؤال هو الذي يسمح له بإدخال الوسيط الذي سيعيد تشكيل المشهد بأكمله، وهو ابن سينا. إن منهجية الجوة هنا تتناغم مع ما يطرحه مفكرو ما بعد البنيوية، مثل ميشيل فوكو، الذي دعا في حفريات المعرفة إلى تجاوز البحث عن الأصول المستمرة، والتركيز بدلًا من ذلك على القطائع والتحولات والتكوينات الخطابية التي تحكم ظهور المفاهيم في فترة تاريخية معينة. إن الجوة، في ممارسته النقدية، يقوم بحفرية معرفية تكشف أن المحاكاة القرطاجنية لا تنتمي إلى نفس التكوين الخطابي الذي انتمت إليه المحاكاة الأرسطية.

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 127.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

المحاكاة الأرسطية لا تجيب عن سؤال هل هذا مطابق للواقع؟ بل عن سؤال هل هذا ممكن ومقنع في عالمه الخاص؟ بهذه النقلة، يصبح الشعر، كما يقول أرسطو، أوفر حظا من الفلسفة وأشد سموا من التاريخ[1]، لأنه لا يروي ما حدث، بل ما يمكن أن يحدث، كاشفا عن الكليات والبنى العميقة في التجربة الإنسانية.

لقد التقط حازم هذه الفكرة الجوهرية، وبنى عليها مفهومه المركزي التخييل. فالمحاكاة عنده، كما يحللها الجوة، ليست غاية في ذاتها، بل هي الأداة الرئيسية التي تحقق التخييل، أي خلق عالم شعري متماسك ومؤثر، له قوانينه الداخلية الخاصة التي تقنع المتلقي وتثير انفعاله[2]. وبهذا، لم يعد السؤال عن قيمة الشعر مرتبطا بمدى صدقه الوقائعي، بل بمدى قدرته على الإقناع النفسي والتأثير الوجداني.

ثانيا، استخدم حازم، وفقا لقراءة الجوة، المنطق الأرسطي كأداة لتأسيس علم للشعر. كان هذا طموحا معرفيا غير مسبوق في الثقافة العربية. فبينما كان النقد العربي قبله يركز على المفاضلة بين الشعراء، أو شرح جماليات البيت المفرد، أو تتبع السرقات الشعرية، أراد حازم أن يؤسس صناعة شعرية لها أصولها وقواعدها ومنهجيتها، تماما كأي علم آخر. وهو ما يؤكده الناقد الكبير إحسان عباس في كتابه تاريخ النقد الأدبي عند العرب، حيث يصف مشروع حازم بأنه أضخم محاولة نظرية في الشعر عرفها النقد العربي القديم، لأنه حاول أن يخضع الظاهرة الشعرية لتحليل منطقي صارم[3]. لقد استخدم حازم، كما يبرز الجوة، التقسيمات المنطقية، ومفاهيم العلة والمعلول، والجنس والنوع، والفصل والخاصة، ليس كحلية فلسفية، بل كأدوات إجرائية لتشريح بنية القصيدة، وتصنيف أغراضها، وتحديد آليات تأثيرها[4]

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، مرجع سابق، ص 26.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 143.

[3] عباس إحسان: تاريخ النقد الأدبي العربي–نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، مرجع سابق، ص 558.

[4] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مرجع سابق، ص 135.

وبهذا، لم يعد الشعر مجرد موهبة فطرية غامضة، بل أصبح علما يمكن تعلمه، وصناعة يمكن إتقانها، وهو ما يمثل قطيعة إبستيمولوجية مع الكثير مما سبقه.

- **السياق العربي- الشعر في مواجهة إشكالياته الوجودية**

لم يكن استدعاء القرطاجني للفلسفة الأرسطية ترفا فكريا، بل كان، كما يلح الجوة، استجابة ضرورية لتحديات عميقة كانت تهدد مكانة الشعر ووظيفته في الثقافة العربية الإسلامية. لقد كان الشعر العربي يواجه خصمين عنيدين: إشكالية الصدق والكذب من جهة، وهيمنة النظم السطحي من جهة أخرى.

أولا: تأتي إشكالية الصدق والكذب (أعذبه أكذبه) . يرى الجوة أن هذه القضية كانت تمثل عقدة مركزية في الفكر العربي، حيث تم تأطيرها ضمن سياق ديني وأخلاقي ضيق[1]. وكما يوضح الناقد جابر عصفور في دراسته مفهوم الشعر، فإن المتكلمين وعلماء الدين، في سياق دفاعهم عن الإعجاز القرآني، مالوا إلى الحط من قيمة الشعر باعتباره يقوم على الكذب والمبالغة، وهي صفات لا تليق بالخطاب الذي يسعى إلى الحقيقة[2]. هذا الموقف كاد أن يسحب من الشعر شرعيته المعرفية والأخلاقية. هنا، يأتي مشروع حازم، كما يقرؤه الجوة، ليقدم حلا فلسفيا جذريا لهذه الإشكالية. فمفهوم التخييل الذي وضعه في الصدارة لا علاقة له بالصدق المطابق للواقع، بل بالصدق الفني، أي قدرة النص على خلق عالم متخيل مقنع ومؤثر. فالشعر عند حازم لا يقول الحقيقة، بل يوهم بها، وهذا الإيهام ليس خداعا مذموما، بل هو جوهر العملية الجمالية. إن قوة الشعر لا تكمن في أن يخبرنا بما هو كائن، بل في أن يجعلنا نشعر بما يمكن أن يكون، وبذلك يحرر حازم الشعر من سلطة الصدق الخارجي ويمنحه سلطة جديدة، هي سلطة التأثير الداخلي في النفس.

[1] المصدر السابق، ص 133.

[2] جابر عصفور: مفهوم الشعر: دراسة في التراث النقدي، مرجع سابق، ص209.

ثانيا: كانت هناك مواجهة حادة مع ظاهرة النظم، التي يصفها الجوة بأنها كانت تمثل الانحطاط الذي آل إليه الشعر في عصر حازم[1]. لقد رأى حازم أن الكثير من معاصريه اختزلوا الشعر في مجرد كلام موزون مقفى، أي في نظم يخلو من الروح الشعرية الحقيقية. في مقابل هذا، يقدم حازم مفهوم الشعر الحقيقي، وهو ليس مجرد شكل، بل هو فعل إبداعي متكامل تتحقق فيه الوحدة بين اللفظ والمعنى والوزن والصورة لخدمة غاية واحدة، هي التخييل[2]. لقد وضع حازم، كما يرى الجوة، معيارا نوعيا صارما لتمييز الشعر عن لا-الشعر: المعيار ليس هو الوزن والقافية، بل هو حضور التخييل. فكل كلام موزون مقفى يخلو من التخييل هو نظم وليس شعرا. وبهذا، لم يكن حازم مجرد واصف للظاهرة الشعرية، بل كان ناقدا معياريا يسعى إلى إنقاذ الشعر مما رآه انحطاطا وابتذالا، وإعادة الاعتبار له كفن رفيع له جوهره الخاص.

يمكن القول إن الجوة يقدم لنا صورة لحازم القرطاجني كمفكر استراتيجي انخرط في حوار مزدوج وعميق. لقد استورد العدّة المنهجية من الفلسفة الأرسطية ليستخدمها كأداة فعالة لتفكيك الإشكاليات المستعصية في سياقه الثقافي العربي. فكانت المحاكاة والمنطق الأرسطي هما السلاح الذي واجه به إشكالية الصدق والكذب، والوسيلة التي أسس بها علما للشعر يميزه عن النظم السطحي. وبذلك، لم يقم حازم فقط بحل إشكالية نقدية، بل أعاد تعريف ماهية الشعر نفسه، وفتح أمامه أفقا جديدا من الحرية المعرفية والجمالية.

2-ماهية التخييل- بناء الصور الشعرية بوصفه فعلا نفسيا مؤثرا

إذا كنا قد بيّنا سابقا الجذور المعرفية لمشروع حازم القرطاجني، فإننّا الآن سنغوص في قلب هذا المشروع للكشف عن ماهية مفهومه المركزي وهو التخييل. إن قراءة أحمد الجوة لمنهاج البلغاء لا تتوقف عند حدود وصف المفهوم، بل تتجاوزه إلى تفكيك بنيته الداخلية، والكشف عن طبيعته كفعل نفسي يهدف إلى التأثير في المتلقي عبر بناء الصور الشعرية.

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 126.

[2] المصدر نفسه، ص 131.

فالتخييل عند حازم، كما يبرزه الجوة، ليس مجرد زخرف بلاغي أو أداة تزيينية، بل هو المحرك الأساسي للفعل الشعري، والآلية الجوهرية التي تمنح الشعر هويته ووظيفته، وتفصله عن سائر أنواع الكلام. إنه عملية ذهنية ونفسية معقدة، لها منطقها الخاص الذي يتجاوز ثنائية الصدق والكذب، ويؤسس لشرعية جديدة للشعر قوامها القدرة على إحداث انفعال مباشر في نفس المتلقي.

لفهم هذه الماهية، لا بد من الانطلاق من تعريف حازم نفسه للشعر، والذي يمثل نقطة الارتكاز في تحليل الجوة. يعرف حازم الشعر بأنه كلام موزون مقفى، من شأنه أن يحبب إلى النفس ما قصد تحبيبه إليها، ويكره إليها ما قصد تكريهه[1]. يرى الجوة أن هذا التعريف يمثل قطيعة حاسمة مع التعريفات السائدة التي كانت تركز حصرا على الجانب الشكلي (الوزن والقافية). فحازم، بإضافته للشق الثاني المتعلق بالوظيفة النفسية (التحبيب والتكريه)، ينقل مركز الثقل من بنية القول إلى أثر القول، ومن ما هو الشعر؟ إلى ماذا يفعل الشعر؟[2]. هذا الأثر النفسي لا يتحقق اعتباطا، بل عبر آلية محددة هي التخييل، والذي يعرفه حازم بأنه أن تتمثل للنفس من الشيء المحكي فيه أو المقول فيه هيأة أو حالة، يحصل بسبب تمثلها انفعال للنفس من انبساط أو انقباض[3].

من خلال هذا التعريف، يكشف الجوة عن ثلاثة أبعاد أساسية لماهية التخييل:

- ✓ **التخييل كفعل إدراكي مستقل عن الواقع**

يؤكد الجوة أن السمة الجوهرية للتخييل عند حازم هي استقلاليته عن الواقع الخارجي. فالتخييل لا يهدف إلى نقل الحقيقة الموضوعية، بل إلى خلق صورة ذهنية لها حقيقتها الخاصة داخل نفس المتلقي. إنه ليس فعلا معرفيا يهدف إلى الإخبار، بل هو فعل نفسي يهدف إلى التأثير. هذا التمييز هو الذي سمح لحازم، كما رأينا، بتجاوز إشكالية الصدق

[1] أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 71.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 135.

[3] أبي الحسن حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، مرجع سابق، ص 81.

والكذب. فالصورة الشعرية التي يبنيها الشاعر لا تُحاكم بمعيار المطابقة مع الواقع، بل بمعيار قدرتها على الإقناع النفسي وتحريك الانفعال. يشير الجوة إلى أن حازم كان واعيا تماما بهذه المفارقة، فالشاعر قد يستخدم أقاويل كاذبة لكنها تحدث في النفس انفعالا صادقا[1]. هذا الانفعال الصادق هو غاية الشعر، وهو ما يمنحه شرعيته وقيمته.

هذه الفكرة تجد صداها العميق في الفلسفة الجمالية الحديثة. فالفيلسوف الألماني إيمانويل كانط، في كتابه نقد ملكة الحكم، يميز بين الحكم المعرفي الذي يتعلق بالحقيقة، والحكم الجمالي الذي يتعلق بالشعور باللذة والألم. يرى كانط أن الحكم على الجميل هو حكم منزه عن الغرض، أي أنه لا يهتم بالوجود الفعلي للموضوع، بل بالتمثل الذهني له، وبالشعور الذي يثيره فينا[2]. يمكن القول، قياسا على ذلك، إن حازم القرطاجني قد أدرك بفطنته أن الشعر ينتمي إلى هذا النوع من الإدراك المنزه، حيث القيمة لا تكمن في ما هو الشيء، بل في الصورة التي تتمثلها النفس عنه وفي الانفعال الذي تحدثه تلك الصورة.

✓ **التخييل كبناء للصور الشعرية**

إذا كان التخييل فعلا نفسيا، فإن أداته التنفيذية هي بناء الصور. يرى الجوة أن حازم لم يكن مجرد منظر مجرد، بل كان محللا دقيقا لآليات عمل الشاعر. فالشاعر عند حازم هو صانع صور، وهو يستخدم اللغة ليس كوسيلة تواصلية مباشرة، بل كمادة خام لتشكيل هيئات وحالات ذهنية مؤثرة. هذه الصور لا تقتصر على التشبيهات والاستعارات، بل تشمل كل ما يمكن أن يتمثل للنفس، من مشاهد وحركات وأحاسيس. يبرز الجوة أن حازم كان مهتما بالكيفية التي تؤثر بها هذه الصور في الحواس الداخلية للمتلقي، وكيف أنها تستدعي تجاربه وخبراته المخزونة لتثير فيه الانفعال المطلوب[3]. فالشاعر لا يقول للمتلقي هذا الشيء مخيف، بل يبني له صورة تجعله يشعر بالخوف.

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 136.

[2] إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005، ص 93–94.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 170.

هذا التركيز على الصورة كجوهر للعمل الشعري يمثل سبقا نظريا مهما لحازم. وكما يوضح الناقد محمد مندور في كتابه النقد المنهجي عند العرب، فإن الكثير من النقد العربي قبله كان يميل إلى التركيز على المعنى الذهني المجرد، بينما حازم اهتم بالصورة المحسوسة التي تثيرها الألفاظ في الخيال[1]. لقد أدرك حازم أن الشعر لا يخاطب العقل المنطقي بالدرجة الأولى، بل يخاطب ملكة التخييل في النفس، وهذه الملكة لا تستجيب للمفاهيم المجردة، بل للصور الحسية الملموسة. فالشاعر الناجح هو الذي يتمكن من ترجمة المعاني إلى صور، ومن تحويل الفكرة إلى مشهد.

- ✓ **التخييل كآلية للتأثير الانفعالي (التحبيب والتكريه)**

يصل تحليل الجوة إلى غاية التخييل وهدفه النهائي، وهو ما يسميه حازم بـ التحبيب والتكريه. هذه الثنائية ليست مجرد وصف عابر، بل هي القانون الذي يحكم الفعل الشعري بأسره. يرى الجوة أن حازم قد حصر وظيفة الشعر في هذه العملية النفسية المزدوجة: فكل شعر عظيم هو إما أن يجعلك تحب شيئا أو تكرهه، إما أن يدفعك إلى الإقبال عليه أو النفور منه[2]. هذا التأثير لا يتم عبر الخطابة المباشرة أو الوعظ الأخلاقي، فهذا ليس من شأن الشعر، بل يتم بشكل غير مباشر عبر الصور التخييلية التي تثير في النفس انفعالات اللذة (الانبساط) أو الألم (الانقباض). فالنفس بطبيعتها، كما يرى حازم، تميل إلى ما يسبب لها اللذة وتنفر مما يسبب لها الألم. والشاعر الماهر هو الذي يوظف صوره ليقرن الموضوع الذي يريد تحبيبه باللذة، والموضوع الذي يريد تكريهه بالألم.

هذه الرؤية تجد دعما قويا في تحليل الفيلسوف والناقد الإيطالي بنديتو كروتشه، الذي يرى في كتابه علم الجمال أن الفن في جوهره هو حدس أو تعبير. هذا التعبير ليس مجرد صياغة، بل هو عملية إضفاء شكل على الانفعالات والمشاعر. يرى كروتشه أن الفن لا يصف المشاعر، بل يخلقها في شكل فني، والمتلقي حين يتذوق الفن فإنه يعيد خلق هذه

[1] محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، 1996، ص 172.

[2] المصدر السابق، ص 163.

المشاعر في نفسه[1]. وبالمثل، فإن التحبيب والتكريه عند حازم ليسا مجرد وصف لمشاعر، بل هما خلق لحالات انفعالية لدى المتلقي عبر وسيط هو الصورة التخييلية.

ولفهم أعمق لهذه الآلية، لا بد من الإشارة إلى تحليل الناقد المصري شكري عياد في كتابه المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب واليونان. يرى عياد أن حازما، بتأكيده على الأثر النفسي، كان يقدم نظرية في التلقي سابقة لأوانها. فمعيار نجاح الشعر لم يعد كامنا في النص وحده (من حيث مطابقته للواقع أو جودة صياغته)، بل أصبح كامنا في العلاقة الديناميكية بين النص والمتلقي. فالقيمة الحقيقية للشعر تتحقق في تلك اللحظة التي تنجح فيها الصورة التخييلية في إحداث الانفعال المطلوب في نفس المتلقي[2].

في المحصلة، يقدم لنا الجوة من خلال تحليله الدقيق صورة للتخييل بوصفه عملية متكاملة الأبعاد. فهو يبدأ كفعل إدراكي مستقل عن الواقع، ويتجسد في بناء صور شعرية ملموسة، ويصل إلى غايته في إحداث تأثير انفعالي محدد (التحبيب أو التكريه) لدى المتلقي. وبهذا، لم يعد التخييل مجرد مفهوم نظري غامض، بل أصبح، في قراءة الجوة، العملية الحيوية التي تفسر ماهية الشعر، وتحدد آليات عمله، وتبرر وجوده كفن له ضرورته النفسية والجمالية.

3-أدوات التخييل- تكامل الوزن والمعنى واللفظ في خدمة الفعل الشعري

بعد أن ترسخت ماهية التخييل كفعل نفسي مستقل يهدف إلى التأثير في المتلقي، ينتقل أحمد الجوة في قراءته لمنهاج حازم القرطاجني إلى مستوى أكثر عملية وتطبيقا، وهو تفكيك الأدوات التي تُفعّل هذه العملية وتحولها من مجرد إمكانية نظرية إلى واقع ملموس في النص الشعري. يبرز الجوة بوضوح أن حازما لم يكن فيلسوفا للشعر فحسب، بل كان أيضا صناعيا بالمعنى الدقيق للكلمة؛ أي أنه كان مهتما بتشريح صناعة الشعر وتحديد مكوناتها

[1] بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2009، ص 45-47.

[2] شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، 1993، ص 121.

وكيفية عملها. وهنا تكمن إحدى أهم مساهمات حازم التي يسلط عليها الجوة الضوء بقوة: رؤيته الوظيفية والتكاملية لأدوات الشعر. ففي حين كان الكثير من النقد العربي قبله يتعامل مع مكونات الشعر (الوزن، القافية، اللفظ، المعنى) كعناصر منفصلة تُقيّم كل منها على حدة، يقدم حازم رؤية عضوية ترى في هذه المكونات أدوات متضافرة تخدم كلها غاية واحدة عليا، وهي إنجاز الفعل التخييلي[1].

إن هذه النظرة التكاملية تمثل، في تحليل الجوة، نقلة نوعية في التفكير النقدي. فلم يعد السؤال هو: هل وزن القصيدة جميل؟ أو هل ألفاظها جزلة؟ أو هل معناها مبتكر؟، بل أصبح السؤال المحوري هو: إلى أي مدى أسهمت هذه الأدوات مجتمعة في بناء صورة تخييلية مؤثرة تحقق غاية التحبيب أو التكريه؟. وبهذا، تتحول هذه المكونات من مجرد حُلى شكلية أو قيم جمالية قائمة بذاتها، إلى أدوات وظيفية تُقاس قيمتها بمدى نجاحها في تحقيق الهدف النفسي للشعر.

- **الوزن والقافية كأدوات للتأثير النفسي**

يولي الجوة اهتماما خاصا لكيفية تعامل حازم مع الوزن والقافية، وهما المكونان اللذان كانا يعتبران تقليديا جوهر الشعرية العربية. يوضح الجوة أن حازما، رغم تأكيده على ضرورة الوزن والقافية في تعريفه للشعر، فإنه لم يتوقف عندهما كشرطين شكليين، بل غاص في وظيفتهما النفسية العميقة. يرى حازم، كما ينقل الجوة، أن الوزن ليس مجرد موسيقى خارجية تطرب الأذن، بل هو أداة فعالة في تهيئة النفس لتقبل التخييل. فالإيقاع المنتظم للوزن يخلق لدى المتلقي حالة من الانبساط النفسي والاستعداد لتلقي الصور الشعرية، ويجعل النفس أكثر مرونة واستجابة للتأثير الانفعالي[2]. إن الوزن، بهذه الرؤية، يصبح جزءا لا يتجزأ من آلية التخييل، فهو يفتح القنوات النفسية التي ستعبر من خلالها الصور الشعرية لتصل إلى أعمق مستويات الوجدان.

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 135.

[2] المصدر السابق، ص 197.

هذه الرؤية الوظيفية للإيقاع تجد دعما قويا في الفكر النقدي الحديث، ذلك أن موسيقى الشعر ليست مجرد زخرف خارجي، بل هي قادرة على التأثير فينا على مستوى أدنى من مستوى المعنى الواعي، وأنها تهيئنا عاطفيا لاستقبال التجربة الشعرية قبل أن نفهمها عقليا[1]. هذا بالضبط ما كان يرمي إليه حازم، فالوزن عنده هو الموسيقى التي تسبق المعنى وتؤسس له، وهو الأداة التي تمنح التخييل قوة نفاذ أكبر إلى النفس.

- **المعنى واللفظ: من ثنائية الصراع إلى وحدة الغاية**

إذا كان الوزن يهيئ النفس، فإن اللفظ والمعنى هما المادة الخام التي تُبنى منها الصور التخييلية. يبرز الجوة أن حازم قد تجاوز ببراعة الثنائية الشهيرة التي شغلت النقد العربي طويلا، وهي ثنائية اللفظ والمعنى والمفاضلة بينهما. فالمسألة عند حازم، كما يوضح الجوة، لم تعد أيهما أهم: اللفظ أم المعنى؟، بل أصبحت كيف يتفاعل اللفظ والمعنى لإنتاج تخييل مؤثر؟[2]. لقد رأى حازم أن اللفظ والمعنى وجهان لعملة واحدة، وأن قيمتهما لا تكمن في خصائصهما الذاتية، بل في قدرتهما على الاندماج معا لتشكيل صورة شعرية حية.

في هذا السياق، يقدم حازم مفهومه الدقيق لهيأة تأليف الكلام. فالشاعر المبدع، في نظره، ليس من يأتي بمعنى مبتكر فحسب، أو بلفظ فصيح فحسب، بل هو من يحسن تأليف وتركيب الألفاظ مع المعاني بطريقة تخلق صورة تخييلية مؤثرة. وهو ما يؤكده الناقد الكبير عبد القاهر الجرجاني في كتابه دلائل الإعجاز، حين يرى أن قيمة الكلام لا تكمن في الألفاظ المفردة، بل في النظم، أي في طريقة ترتيبها ونسج علاقاتها بعضها ببعض لتحقيق المعنى ومعنى المعنى[3]. يمكن القول إن حازما قد طور هذه الفكرة النظمية وأعطاها بعدا نفسيا أعمق، فلم يعد النظم مجرد علاقات نحوية وبلاغية، بل أصبح هو العملية التي يتم من خلالها بناء الصور التخييلية التي تخاطب الوجدان.

---

[1] إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص 55.

[2] المصدر السابق، ص 209.

[3] عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مرجع سابق، ص 45-46.

- **المناسبة كقانون أعلى للتكامل**

لتحقيق هذا التكامل بين جميع الأدوات، يطرح حازم، كما يبرز الجوة، قانونا جماليا أعلى يحكم صناعة الشعر بأكملها، وهو قانون المناسبة. يرى الجوة أن هذا المفهوم يمثل ذروة تفكير حازم الوظيفي، فكل عنصر في القصيدة يجب أن يكون مناسبا للعناصر الأخرى وللغاية الكلية للقصيدة[1]. يجب أن يكون الوزن مناسبا للغرض الشعري (فوزن الفخر يختلف عن وزن الرثاء)، ويجب أن تكون الألفاظ مناسبة للمعاني التي تؤديها (فلا تستخدم الألفاظ الغليظة للمعاني الرقيقة)، ويجب أن تكون الصور مناسبة للحالة الانفعالية المراد إثارتها.

إن قانون المناسبة هذا يحول القصيدة من مجموعة من العناصر المتجاورة إلى كائن عضوي حي، تتنفس كل أجزائه معا لتحقيق حياة واحدة. هذه الفكرة العضوية للعمل الفني هي من صميم الفكر الجمالي الحديث. فالناقد والفيلسوف الألماني فريدريش شليغل(Friedrich Schlegel)، أحد رواد الرومانسية، كان يرى أن العمل الفني العظيم يشبه الكائن الحي، حيث لا يمكن فصل أي جزء منه دون أن يتأذى الكل، وبالمثل فإن حازما من خلال قانون المناسبة، يؤسس لرؤية عضوية للقصيدة، حيث لا قيمة لأي أداة (وزن، لفظ، معنى) بمعزل عن علاقتها بالبنية الكلية وبوظيفتها في تحقيق التخييل. وهو ما يؤكده أيضا الناقد المغربي محمد مفتاح في كتابه دينامية النص، حين يرى أن النص الأدبي هو بنية من العلاقات، وأن قيمته لا تكمن في عناصره المفردة بل في شبكة التفاعلات التي تنشأ بين هذه العناصر[2].

في المحصلة، يكشف لنا تحليل الجوة عن عمق رؤية حازم الصناعية. فحازم لم يكتفِ بتعريف التخييل نظريا، بل قدم دليلا عمليا لكيفية تحقيقه عبر توظيف واعٍ ومنظم لأدوات الشعر. لقد حرر الوزن والقافية من وظيفتهما الشكلية ومنحهما بعدا نفسيا، وتجاوز ثنائية اللفظ والمعنى ليؤسس لوحدتهما الوظيفية، ووضع قانون المناسبة كضابط أعلى يضمن

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 194.

[2] محمد مفتاح: دينامية النص، مرجع سابق، ص 52.

تكامل جميع هذه الأدوات في خدمة الهدف الأسمى للشعر خلق عالم تخييلي مؤثر، قادر على تحريك النفس الإنسانية وتحقيق غايات الفن الجمالية والأخلاقية.

المطلب الثاني: الصنعة الشعرية العربية – جماليات الخصوص ومراوغة النسق

تتبدّى الصنعة الشعرية العربية في منظور أحمد الجوّة بوصفها فعلا إبداعيا لا يخضع كليا لهيمنة النموذج الأرسطي، بل يتحرك داخل فضاء لغوي وثقافي خاص يزاوج بين الانضباط والحرية، ويمارس نوعا من المراوغة الجمالية للنسق المعياري القادم من المركز اليوناني. فالشعر العربي، كما يراه الجوّة، ليس محاكاة لنموذج خارجي بقدر ما هو بناء داخلي للمعنى عبر اللغة والإيقاع والتصوير، أي صنعة تُعيد تشكيل العالم من داخل المنظومة البلاغية العربية ذاتها.

في هذا الأفق، تغدو الصنعة مظهرا من مظاهر الوعي الجمالي بالاختلاف، حيث تنبثق الخصوصية من قدرة الشاعر العربي على إعادة توظيف القوالب والأنساق بما يحقق التوازن بين الصدق الفني والتجريب الجمالي. فـ«الجوّة» يتعامل مع الصنعة لا كمهارة شكلية، بل كوعي بنائي يعيد توجيه العلاقات بين المضمون والهيئة، بين البيان والإيقاع، في ضوء تصور عربي متفرّد للشعرية. ومن هنا يتخذ التحليل بعدا نقديا يكشف كيف استطاعت الصنعة العربية أن تراوغ النسق المهيمن، لا برفضه، بل بإعادة كتابته وفق منطقها الداخلي، لتؤكد أن للشعر العربي منطقه الجمالي الخاص، القادر على إنتاج شعرية قائمة على الانزياح لا التبعية، وعلى الخصوص لا النسخ.

1-الغاية الأخلاقية- دور الشعر في تهذيب النفس وتقويم السلوك

بعد أن فكك أحمد الجوة الأسس النظرية لشعرية التخييل وآلياتها الداخلية في منهاج البلغاء، ينتقل في تحليله إلى مستوى أعمق وأكثر أهمية، وهو الكشف عن الغايات النهائية التي يسعى الشعر إلى تحقيقها عبر هذه الآلية. وهنا، يكشف الجوة عن بُعد محوري في مشروع حازم القرطاجني غالبا ما يتم إغفاله أو تبسيطه، ألا وهو البُعد الأخلاقي .فقراءة الجوة ترفض بشكل قاطع اختزال نظرية حازم في مجرد جمالية شكلية أو لذة فنية عابرة،

وتؤكد عبر استشهادات وتحليلات دقيقة، أن حازما كان يرى في الشعر أداة فعالة وراقية لتهذيب النفس الإنسانية وتقويم السلوك[1]. إن التخييل، في منظور حازم كما يقرؤه الجوة، ليس مجرد وسيلة لإمتاع المتلقي، بل هو في جوهره وسيلة لتوجيه انفعالاته والتأثير في قناعاته وقيمه، مما يجعل الشعر ذا وظيفة أخلاقية سامية ومسؤولية اجتماعية كبرى.

لفهم هذا البعد، يجب العودة إلى النقطة التي انطلق منها الجوة، وهي تعريف حازم لوظيفة الشعر الأساسية: التحبيب والتكريه. يرى الجوة أن هذه الثنائية ليست مجرد وصف لعملية نفسية محايدة، بل هي في الصميم عملية تقويمية . فالشاعر، عندما يحبب شيئا ما، فإنه يمنحه قيمة إيجابية في وعي المتلقي، وعندما يكرّه شيئا، فإنه يمنحه قيمة سلبية. وبهذا، يصبح الشعر، كما يؤكد الجوة، ميدانا للصراع القيمي، حيث تتصارع الفضائل والرذائل عبر الصور التخييلية[2]. إن حازم، في هذه الرؤية، لا يفصل بين الجمالي والأخلاقي. بل يراهما وجهين لعملة واحدة؛ فالشعر الجميل هو بالضرورة الشعر الذي ينجح في إحداث تأثير نفسي إيجابي، وهذا التأثير، في نهاية المطاف، يجب أن يصب في مصلحة تهذيب النفس الإنسانية.

وهنا تبرز عبقرية حازم التي يلتقطها الجوة بذكاء: فالشعر لا يحقق غايته الأخلاقية عبر الوعظ المباشر أو الخطابة الجافة، فهذا، كما يقول حازم، مما تثقل عنه الطباع وتنبو عنه الأسماع. إن الشعر يسلك طريقا مختلفا وأكثر تأثيرا، هو طريق التأثير الانفعالي غير المباشر. يوضح الجوة أن حازما أدرك بعمق أن الانفعال يسبق الاقتناع، وأن التأثير في سلوك الإنسان لا يتم عبر مخاطبة عقله المنطقي فحسب، بل عبر مخاطبة وجدانه ومشاعره. فالشاعر، كما يوضح الجوة، لا يقول للمتلقي كن شجاعا، بل يبني له صورة تخييلية للشجاعة تجعله يحب الشجاعة ويتوق إليها[3]. إنه يقرن الفضائل (كالكرم والشجاعة

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 211.

[2] المصدر نفسه، ص 163.

[3] المصدر نفسه، ص 214.

والعدل) بصور جميلة تثير في النفس انبساطا ولذة، ويقرن الرذائل (كالبخل والجبن والظلم) بصور قبيحة تثير انقباضا وألما. وبما أن النفس بطبيعتها تميل إلى اللذة وتنفر من الألم، فإنها ستميل تلقائيا إلى تبني القيم التي ارتبطت باللذة، وتجنب تلك التي ارتبطت بالألم.

هذه الرؤية للوظيفة الأخلاقية للفن تجد جذورها العميقة في الفلسفة الكلاسيكية نفسها، ولكن مع تحوير مهم. فالفيلسوف أفلاطون، كما هو معروف في كتابه الجمهورية، طرد الشعراء من مدينته الفاضلة لأنهم، برأيه، يخاطبون الجزء الأدنى من النفس (العواطف) ويفسدون أخلاق المواطنين. أما تلميذه أرسطو، فقد قدم في كتابه فن الشعر دفاعا مضادا، معتبرا أن الفن، وخاصة التراجيديا، لا يفسد العواطف بل يطهرها من خلال إثارة مشاعر الخوف والشفقة[1]. يمكن القول، بالاستناد إلى قراءة الجوة، إن حازم القرطاجني قد تبنى الموقف الأرسطي وطوره في سياق عربي. فالتخييل عنده ليس مجرد تطهير للعواطف، بل هو توجيه وتربية لها. إنه لا يكتفي بتفريغ الانفعالات السلبية، بل يسعى إلى بناء منظومة قيم إيجابية عبر ربطها باللذة الجمالية.

إن هذا الفهم العميق للبعد الأخلاقي هو ما يميز مشروع حازم، في نظر الجوة، عن الكثير من المحاولات النقدية التي سبقته. فبينما كان نقاد عمود الشعر يربطون الأخلاق بالصدق (مطابقة القول للواقع)، ربطها حازم بالتأثير (قدرة القول على فعل الخير في النفس). وهذا ما يجعله، كما يرى الجوة، أكثر حداثة وعمقا، لأنه أدرك أن التأثير الأخلاقي للشعر لا يكمن في محتواه المباشر، بل في شكله التخييلي المؤثر[2].

ولتأكيد هذه الفكرة، يستشهد الجوة بتحليلات حازم للأغراض الشعرية المختلفة. فالمدح الحقيقي، عند حازم، ليس مجرد تعداد لمناقب الممدوح، بل هو بناء صورة تخييلية للفضيلة تجعل المتلقي يحبها ويقتدي بها. والهجاء ليس مجرد شتيمة، بل هو بناء صورة منفرة للرذيلة تجعل الناس يكرهونها ويتجنبونها. والرثاء ليس مجرد بكاء، بل هو تخييل لمأساة الفقد

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، مرجع سابق، ص 19.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 216.

بطريقة تثير الشفقة وتهذب المشاعر الإنسانية. في كل هذه الأغراض، تكون الغاية الأخلاقية متضمنة في صميم الفعل الجمالي، ولا يمكن فصلها عنه.

هذه النظرة تتوافق مع ما يطرحه الفيلسوف والناقد الروسي ميخائيل باختين حول المسؤولية الأخلاقية للفن. يرى باختين أن العمل الفني ليس مجرد كائن جمالي مغلق على ذاته، بل هو حدث يقع في العالم، وله بالضرورة بعد أخلاقي. فالفنان، من خلال عمله، يتخذ موقفا من العالم، وهذا الموقف لا يمكن أن يكون محايدا. وبالمثل، فإن الشاعر عند حازم، كما يقرؤه الجوة، ليس مجرد صانع صور محايد، بل هو فاعل أخلاقي بامتياز، يتحمل مسؤولية توجيه انفعالات مجتمعه نحو الخير والفضيلة.

كذلك، يمكن تدعيم هذه الرؤية بما قدمه الناقد المغربي عبد الفتاح كيليطو في كتابه الأدب والغرابة. يرى كيليطو أن الأدب العظيم هو الذي يزعزع يقينياتنا ويدفعنا إلى إعادة النظر في قيمنا وأفكارنا المسبقة. إنه يحدث خلخلة في نظامنا الأخلاقي والمعرفي، لا ليدمره، بل ليعيد بناءه على أسس أعمق[1]. وبطريقة مشابهة، فإن التخييل عند حازم، حين يكرّه إلينا ما كنا نحبه أو يحبب إلينا ما كنا نجهله، فإنه يمارس هذه الخلخلة الأخلاقية، ويدفعنا إلى إعادة تقويم العالم من حولنا، ليس بعقولنا فقط، بل بوجداننا أيضا.

في المحصلة النهائية، ينجح الجوة في إبراز أن الغاية الأخلاقية في شعرية حازم ليست مجرد إضافة هامشية أو شرط خارجي مفروض على الشعر، بل هي نتيجة طبيعية وحتمية لماهية التخييل نفسه. فبما أن التخييل هو بطبيعته فعل نفسي يهدف إلى التأثير في الانفعالات، وبما أن الانفعالات هي المحرك الأساسي للسلوك الإنساني، فإن الشعر يصبح بالضرورة قوة أخلاقية هائلة. لقد قدم حازم، في قراءة الجوة، دفاعا فلسفيا عميقا عن الشعر، لا بوصفه مجرد فن للذة، بل بوصفه فنا للحياة، أداة لا غنى عنها في بناء الإنسان الفاضل والمجتمع المتوازن.

2-الغاية الجمالية: التخييل كآلية لتحقيق اللذة الفنية في الشعر

[1] عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة- دراسات بنيوية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص 34.

إذا كانت الغاية الأخلاقية تمثل الأفق السامي الذي يتجه إليه الشعر في مشروع حازم القرطاجني، فإن الطريق إلى هذا الأفق، كما يكشفه تحليل أحمد الجوة، لا بد أن يمر عبر بوابة أساسية لا غنى عنها، وهي الغاية الجمالية .فقراءة الجوة تبرز بوضوح أن حازما لم يكن فيلسوفا أخلاقيا متزمتا يستخدم الشعر كأداة وعظية جافة، بل كان قبل كل شيء منظرا جماليا عميقا يدرك أن الشرط الأول والأساسي لنجاح الشعر في تحقيق أي غاية، سواء كانت أخلاقية أو غيرها، هو قدرته على إحداث اللذة الفنية في نفس المتلقي[1]. إن اللذة في منظور حازم كما يقرؤه الجوة، ليست مجرد غاية ثانوية أو أثر جانبي، بل هي المحرك النفسي الأولي والهدف المباشر لعملية التخييل. فبدون تحقيق هذا الانبساط النفسي الذي يجلبه الجمال، يفقد الشعر قدرته على التأثير، وتظل غاياته الأخرى مجرد نوايا معلقة في فراغ.

يؤسس الجوة تحليله على فهم دقيق لكيفية تعريف حازم لهذه اللذة. فهي ليست مجرد تسلية سطحية أو متعة حسية عابرة، بل هي حالة نفسية ووجدانية عميقة تنشأ من التفاعل مع صنعة الشعر المتقنة. يرى الجوة أن حازما ربط اللذة بشكل مباشر بنجاح عملية التخييل في بناء صورة محكمة ومقنعة[2]. فعندما ينجح الشاعر في أن يتمثل للنفس هيأة أو حالة بشكل مؤثر، فإن النفس تشعر بنوع من الرضا والارتياح واللذة، حتى لو كان الموضوع المتخيل في ذاته مؤلما (كما في الرثاء). فاللذة هنا لا تنبع من موضوع التخييل، بل من كيفية التخييل؛ أي من الإعجاب ببراعة الشاعر في التصوير والمحاكاة وحسن التأليف.

لفهم أعمق لمصادر هذه اللذة الجمالية، يمكن، بالاستناد إلى قراءة الجوة، تحديد ثلاثة مصادر أساسية تتضافر معا لتخلق التجربة الجمالية الكاملة:

- ✓ **لذة المحاكاة والإيهام بالواقع:**

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 212.

[2] المصدر السابق، ص 145.

يبرز الجوة أن حازما، متبعا في ذلك أرسطو، رأى في المحاكاة مصدرا أصيلا للذة الإنسانية. فالإنسان، كما يقول أرسطو، يجد لذة في مشاهدة أشياء ممثلة حتى لو كانت في الواقع مؤذية، لأنه يتعلم ويتعرف على الأشياء من خلال تمثيلها[1]. يرى الجوة أن حازما استثمر هذه الفكرة بعمق، معتبرا أن جزءا كبيرا من لذة الشعر يأتي من الإعجاب ببراعة الشاعر في محاكاة الواقع وإيهام المتلقي بصدق ما يقوله[2]. إن المتلقي، حين يقرأ وصفا شعريا متقنا لمعركة أو حديقة أو حالة نفسية، يشعر بلذة مزدوجة: لذة التعرف على شيء مألوف، ولذة الإعجاب بالقدرة الفنية التي تمكنت من إعادة خلقه لغويا بهذه الدقة والجمال. هذه اللذة هي ما يجعل التخييل مقنعا ويمنحه قوة التأثير.

✓ **لذة التخييل والغرابة المدهشة:**

لكن حازما، كما يؤكد الجوة، لم يحصر اللذة في محاكاة المألوف فقط. بل رأى أن مصدرا آخر، ربما أكثر قوة، للذة الشعرية يأتي من التخييل الذي يخلق ما هو جديد وغريب ومدهش. إن الشعر لا يحاكي الواقع فقط، بل يخترعه ويعيد بناءه، وهنا تكمن متعته الكبرى. يستشهد الجوة بمواضع من المنهاج يؤكد فيها حازم على قيمة الغريب والعجيب وما لم تجر به العادة في إحداث اللذة، لأن هذه الصور تكسر أفق توقعات المتلقي وتخلق لديه شعورا بالدهشة التي هي من أقوى مصادر المتعة الجمالية[3]. فالنفس تسأم من المكرور والمألوف، وتجد لذتها في اكتشاف عوالم جديدة وعلاقات غير متوقعة بين الأشياء، وهذا هو ميدان التخييل الخصب.

هذا الفهم العميق للذة المتولدة عن الصورة الشعرية الجديدة يجد صداه القوي في كتابات الفيلسوف الفرنسي غاستون باشلار، خاصة في كتابه شاعرية أحلام اليقظة. يرى باشلار أن الصورة الشعرية الحقيقية ليست مجرد وصف، بل هي حدث يقع في اللغة، وأنها

---

[1] أرسطو طاليس: فن الشعر، مرجع سابق، ص 16.

[2] المصدر السابق، ص 144.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 173.

تمنحنا لذة فريدة لأنها تعيدنا إلى شباب اللغة وتوقظ فينا القدرة على الدهشة والتخيل[1]. إن الصورة الشعرية، عند باشلار، تحدث رنينا أو صدى في أعماق وعينا، وهذه التجربة هي في جوهرها تجربة ممتعة ومجددة للروح. وهذا يتطابق تماما مع رؤية حازم، كما يقرؤها الجوة، للتخييل كمصدر للذة عبر قدرته على خلق صور تدهشنا وتجدد رؤيتنا للعالم.

✓ **لذة الصنعة وحسن التأليف:**

يختتم الجوة تحليله لمصادر اللذة بالتأكيد على أن حازما لم يغفل عن المصدر الثالث، وهو اللذة الناتجة عن إدراك الصنعة المتقنة وحسن التأليف في القصيدة. فاللذة الجمالية لا تأتي فقط من ماذا يقول الشاعر (المحاكاة والتخييل)، بل أيضا من كيف يقوله. يستشهد الجوة بمواضع كثيرة من المنهاج يحلل فيها حازم كيفية تفاعل الوزن مع المعنى، وتناسب الألفاظ مع الغرض، وتناغم أجزاء القصيدة، معتبرا أن هذا التناغم والتناسب هو مصدر أساسي للذة[2]. إن المتلقي الخبير، أو الصنّاعي كما يسميه حازم، يجد لذة عقلية وجمالية في إدراك هذا الإحكام في البناء، وفي تتبع كيفية تضافر كل الأدوات لتحقيق الأثر المطلوب. إنها لذة حل اللغز، لذة اكتشاف النظام الخفي وراء الجمال الظاهر.

هذه الفكرة حول لذة الشكل هي جوهر ما يسميه الشكلانيون الروس، وعلى رأسهم رومان ياكبسون، بالوظيفة الشعرية للغة. يرى ياكبسون أن ما يميز اللغة الشعرية هو أنها تلفت الانتباه إلى ذاتها، إلى بنيتها الصوتية والتركيبية والدلالية. فالشعر، في هذه الرؤية، يدعونا إلى التمتع بالرسالة من أجل ذاتها، والاستمتاع بكيفية بنائها وصياغتها[3]. وبالمثل، فإن حازما، بتأكيده على حسن التأليف والمناسبة بين الأجزاء، كان يدعو المتلقي إلى

---

[1] باشلار غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991، ص 15-16.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 209.

[3] ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988، ص 93.

الاستمتاع بشكل القول الشعري، وإدراك أن هذا الشكل ليس مجرد وعاء للمعنى، بل هو مصدر أساسي للذة الجمالية.

وهو ما يؤكده أيضا الشاعر والناقد السوري أدونيس في كتابه الشعرية العربية. يرى أدونيس أن الشعرية العربية الكلاسيكية، في ذروتها، كانت دائما مهتمة بصناعة الكلام وبخلق بنى لغوية تدهش المتلقي بجمالها وتماسكها. فاللذة، عند أدونيس، تتولد من الاحتفال باللغة نفسها، ومن قدرة الشاعر على تحويلها من أداة تواصلية إلى موضوع جمالي قائم بذاته[1].

في المحصلة، ينجح الجوة في أن يبرز لنا أن الغاية الجمالية عند حازم ليست مجرد مفهوم بسيط، بل هي تجربة مركبة ومتعددة المصادر. إنها لذة تنبع من محاكاة الواقع ببراعة، ومن اختراع عوالم تخييلية مدهشة، ومن إدراك الصنعة المتقنة التي تحكم بناء القصيدة. والأهم من ذلك، يوضح الجوة أن هذه الغاية الجمالية ليست منفصلة عن الغاية الأخلاقية، بل هي شرطها الأساسي. فالشعر لا يستطيع أن يهذب النفس إلا إذا استطاع أولا أن يمتعها، ولا يمكنه أن يقوّم السلوك إلا إذا تمكن من إقناع الوجدان. وبهذا، يقدم حازم، في قراءة الجوة، نظرية متوازنة وعميقة، ترى في اللذة الفنية بوابة ضرورية لا غنى عنها للوصول إلى أسمى غايات الشعر الإنسانية.

3-الأثر البنيوي- الانتقال بالقصيدة من التجزئة إلى الكلية العضوية

إذا كانت الغايتان الأخلاقية والجمالية تمثلان الأهداف النهائية التي تسعى شعرية التخييل إلى تحقيقها، فإن الأثر الأكثر عمقا وثورية لهذه النظرية، كما يكشفه تحليل أحمد الجوة، يكمن في انعكاسها المباشر على بنية القصيدة نفسها. فقراءة الجوة تبرز أن حازما القرطاجني، مدفوعا بالمنطق الداخلي لنظرية التخييل، قدّم رؤية بنيوية للقصيدة تتجاوز بشكل حاسم النظرة التجزيئية التي هيمنت على مساحات واسعة من النقد العربي القديم. يرى الجوة أن حازما لم يعد ينظر إلى القصيدة كمجموعة من الأبيات الجميلة المتجاورة، بل

[1] أدونيس: الشعرية العربية، مرجع سابق، ص 55-57.

كوحدة عضوية متكاملة، تتضافر كل أجزائها، من المطلع إلى الخاتمة، لخدمة غرض تخييلي واحد[1]. إن هذا الانتقال من جماليات البيت المفرد إلى شعرية النص الكلي يمثل، في منظور الجوة، إحدى أهم القطائع الإبستمولوجية التي أحدثها حازم في تاريخ النقد العربي، وهو أثر مباشر ومنطقي لنظريته في التخييل.

لفهم هذا الأثر البنيوي، ينطلق الجوة من سؤال جوهري: إذا كانت غاية القصيدة هي إحداث تأثير نفسي محدد (تحبيب أو تكريه) عبر التخييل، فكيف يمكن تحقيق هذا التأثير بشكل فعال إذا كانت أجزاء القصيدة متنافرة أو غير مترابطة؟ يجيب الجوة بأن حازما أدرك أن التأثير الكلي لا يمكن أن ينشأ إلا من بنية كلية[2]. فلا يمكن بناء انفعال متصاعد ومقنع لدى المتلقي إذا كان كل بيت يغني على ليلاه. من هنا، يرى الجوة أن حازما، بتأثير من المنطق الأرسطي الذي يبحث عن الوحدة والانسجام، قد أسس لرؤية معمارية للقصيدة، حيث يجب على الشاعر أن يكون مهندسا بارعا، لا مجرد صائغ ماهر، يصمم قصيدته كبناء متكامل له أساس وأعمدة وسقف، وليس كمجموعة من الجواهر المنثورة.

ويمكن، بالاستناد إلى قراءة الجوة، تفكيك هذه الرؤية البنيوية إلى ثلاثة مبادئ أساسية حكمت نظرة حازم للقصيدة:

- ✓ **مبدأ الوحدة الغرضية:**

يؤكد الجوة أن حازما كان يرى أن القصيدة الناجحة يجب أن تدور حول غرض تخييلي واحد ومهيمن. هذا لا يعني بساطة الموضوع، بل يعني أن كل الأغراض الجزئية والموضوعات الفرعية التي قد تتناولها القصيدة يجب أن تكون في النهاية خادمة للغرض الرئيسي ومصبوبة في قناته. يستشهد الجوة بتحليل حازم لمفهوم عمود الشعر، حيث يرى أن حازما لم يفهمه كقواعد شكلية ثابتة، بل كضرورة بنيوية تضمن وحدة القصيدة. فالانتقال من النسيب إلى الرحلة ثم إلى المدح، على سبيل المثال، لا يجب أن يكون مجرد تقليد أعمى،

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 220.

[2] المصدر نفسه، ص 221.

بل يجب أن يكون انتقالا منطقيا ونفسيا، حيث يمهد كل جزء للجزء الذي يليه، وتتراكم الانفعالات بشكل تدريجي لتصل إلى ذروتها في الغرض الأساسي للقصيدة[1]. إن القصيدة، في هذه الرؤية، تشبه رحلة نفسية يقود فيها الشاعر المتلقي خطوة بخطوة نحو وجهة محددة.

✓ **مبدأ التناسب والتلاحم بين الأجزاء:**

إذا كانت الوحدة الغرضية هي الهدف، فإن التناسب والتلاحم بين الأجزاء هو الوسيلة لتحقيقها. يولي الجوة أهمية كبرى لتحليلات حازم الدقيقة لكيفية ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض. يوضح الجوة أن حازما انتقد بشدة ما أسماه الأبيات القلقة في أماكنها، أي الأبيات التي تبدو غريبة أو مقحمة في سياقها. في المقابل، أشاد بالشاعر الذي يحسن التفنن في التخلصات، أي الذي ينجح في الانتقال بين أغراض القصيدة بسلاسة ومنطق، بحيث لا يشعر المتلقي بأي فجوة أو انقطاع في التدفق النفسي[2]. إن هذا التركيز على حسن التخلص ليس مجرد اهتمام ببراعة بلاغية، بل هو في جوهره اهتمام بالتماسك البنيوي للنص، وضمان استمرارية التجربة الجمالية والنفسية للمتلقي.

هذه الفكرة عن التماسك النصي هي جوهر ما يسميه الناقد الفرنسي رولان بارت بنظام النص. يرى بارت أن النص الأدبي ليس مجرد سلسلة من الجمل، بل هو نسيج تتشابك فيه خيوط مختلفة (صوتية، دلالية، رمزية) لتخلق معنى كليا. وأن قراءة النص هي تتبع لهذه الشبكة من العلاقات وإدراك لكيفية تماسكها[3]. وبالمثل، فإن حازما، بدعوته إلى التناسب والتلاحم، كان يدعو إلى قراءة القصيدة كنسيج متكامل، حيث يكتسب كل بيت قيمته ليس من ذاته فقط، بل من موقعه في الشبكة الكلية للعلاقات داخل النص.

✓ **مبدأ البناء العضوي:**

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 224.

[2] المصدر نفسه، ص 225.

[3] بارت رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993، ص 65–67.

تصل رؤية حازم البنيوية، كما يبرزها الجوة، إلى ذروتها في تشبيهه للقصيدة بخلق الإنسان. يستشهد الجوة بمواضع من المنهاج يقارن فيها حازم أجزاء القصيدة بأعضاء الجسد الحي، حيث لكل عضو وظيفته الخاصة، ولكنها جميعا تعمل في تناغم وتكامل لتحقيق حياة الكائن كله[1]. هذا التشبيه العضوي ليس مجرد استعارة، بل هو تعبير دقيق عن رؤيته للقصيدة كبنية حية وديناميكية، لها بداية (مطلع) ووسط (صلب الموضوع) ونهاية (خاتمة)، ويجب أن تكون هذه الأجزاء متناسبة ومتنامية بشكل طبيعي. إن القصيدة، في هذه الرؤية، لم تعد مجموعة، بل أصبحت كائنا.

هذا التشبيه العضوي هو حجر الزاوية في النقد الرومانسي الأوروبي، خاصة لدى الناقد الإنجليزي صمويل تايلور كولريدج . يرى كولريدج أن العمل الفني العظيم يتميز بالشكل العضوي الذي ينمو من الداخل، على عكس الشكل الميكانيكي الذي يُفرض من الخارج. فالشكل العضوي، عنده، هو الذي تتحدد فيه الأجزاء من خلال الكل، ويتحدد فيه الكل من خلال الأجزاء، في علاقة تبادلية وحيوية وبشكل لافت، كان حازم القرطاجني، قبل قرون من الرومانسيين، يؤسس لرؤية عضوية مماثلة للقصيدة، مدفوعا بالمنطق الداخلي لنظريته في التخييل.

كما يمكن تدعيم هذه النقطة بما يطرحه الناقد المصري محمد غنيمي هلال في كتابه النقد الأدبي الحديث، حيث يرى أن الوحدة العضوية هي من أهم المعايير التي يقاس بها نضج العمل الأدبي. فالقصيدة العضوية هي التي لا يمكن فيها تقديم بيت على آخر أو حذف بيت دون أن يختل البناء كله، لأن كل جزء فيها ضروري ومترتب على ما قبله وممهد لما بعده[2]. هذه بالضبط هي الرؤية التي كان حازم، في تحليل الجوة، يسعى إلى ترسيخها في النقد العربي.

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 226.

[2] محمد غنيمي هلال: النقد الأدبي الحديث، مرجع سابق، ص 321.

في المحصلة النهائية، ينجح الجوة في إثبات أن نظرية التخييل عند حازم لم تكن مجرد نظرية في الصورة الشعرية، بل كانت أيضا نظرية في بنية النص. لقد أدت هذه النظرية بالضرورة إلى إعادة التفكير في مفهوم القصيدة نفسها، ونقلها من حالة التجزئة والتفكك إلى حالة الوحدة والتكامل العضوي. وبذلك، لم يكن حازم القرطاجني مجرد فيلسوف للشعر، بل كان أيضا مهندسا للنص، وضع المبادئ الأساسية لبناء قصيدة متماسكة وقوية التأثير، قادرة على تحقيق غايات الفن السامية، الجمالية منها والأخلاقية.

المطلب الثالث: إسهامات الجوّة النقدية ورهانات الشعرية المعاصرة

في هذا المطلب، يُسَلّط الضوء على إسهامات الناقد أحمد الجوّة في المشهد النقدي العربي، بوصفها محاولة لتجديد الفهم الجمالي للشعر العربي في ضوء رهانات الشعرية المعاصرة. لقد انفتح الجوّة على الخطابات النقدية الحديثة دون أن يفقد ارتباطه بجوهر التراث البلاغي، فجمع بين وعي تأويلي بالمنجز القديم وحسٍّ إبستيمولوجي بمقتضيات التحليل النصي المعاصر. ومن خلال قراءاته التطبيقية، سعى إلى بلورة تصور متكامل للشعرية يقوم على مساءلة المفاهيم الكلاسيكية مثل الإلهام، المحاكاة، الإيقاع، والبناء، ضمن أفق جديد يجعل من الشعر فعلاً معرفيا وجماليا في آن.

إنَّ هذه الإسهامات تندرج ضمن ما يمكن تسميته برهان التأسيس النقدي؛ إذ لا يكتفي الجوّة بقراءة النصوص، بل ينخرط في إعادة بناء الوعي بالشعرية العربية بوصفها نظاما مفتوحا على التحول، يوازن بين الخصوص الثقافية والتجريب الجمالي. ومن هنا، تتبدّى قيمة مشروعه في قدرته على تحويل الممارسة النقدية من مجرّد تأمل نظري إلى فعل تأويلي منتج للمعنى، يربط بين الكينونة الفنية والرؤية الفكرية، وبين متطلبات الإبداع وأسئلة العصر.

1-تفكيك العدّة النقدية- مرجعيات الجوة وآلياته التحليلية:

إن أي قراءة نقدية تطمح إلى التأسيس المعرفي لا يمكن أن تُقرأ هي ذاتها بمعزل عن عدّتها المنهجية التي تشكّل بنيتها العميقة وتوجه مساراتها التأويلية. فالخطاب النقدي، في

جوهره، ليس مجرد انعكاس سلبي لموضوعه، بل هو بناء فكري نشط، يتشكل من خلال حوار جدلي، صريح أو مضمر، مع شبكة معقدة من المرجعيات الفكرية، ويوظف مجموعة من الآليات التحليلية التي تكشف عن انتمائه الإبستمولوجي. وفي هذا السياق، فإن تفكيك العدّة النقدية التي استخدمها الباحث أحمد الجوة في مقاربته لشعرية التخييل عند حازم القرطاجني لا يمثل ترفا أكاديميا، بل هو شرط منهجي أساسي لفهم حدود هذه القراءة ومنطلقاتها، والكشف عن افتراضاتها الكامنة، وبالتالي تقييم مدى وجاهة استنتاجاتها. إن هذا المسعى لا يهدف إلى محاكمة نوايا الباحث، بل إلى استنطاق الأثر الذي يتركه النص القارئ، ورسم الخريطة المعرفية التي انطلق منها الجوة في رحلته التأويلية، وتحديد طبيعة الأدوات التي استخدمها في تشريح شعرية المنهاج وإعادة بنائها.

- **المرجعيات: بناء الخريطة المعرفية للقراءة**

إن أول ما يطالعنا في عدّة الجوة النقدية هو وعيه العميق بأهمية بناء سياق معرفي متين لمقاربته. فهو لا يقدم حازما كظاهرة معزولة، بل يضعه في قلب تقاطع معرفي معقد، طرفاه الأساسيان هما المرجعيات التراثية (الفلسفية والنقدية) والمرجعيات النقدية المعاصرة. اللافت ليس مجرد حضور هذه المرجعيات، بل الكيفية التي يوظفها بها، والتي تكشف عن رؤية منهجية واعية تهدف إلى بناء حجة متماسكة ومتدرجة.

يتصدر أرسطو، بطبيعة الحال، هذه الشبكة المرجعية، لا بوصفه مجرد فيلسوف يُستشهد بأقواله، بل بوصفه الأصل والمحور الذي تدور حوله الإشكالية برمتها[1]. إن قرار الجوة المنهجي بوضع كتاب فن الشعر لأرسطو في مقابل منهاج البلغاء لحازم يمثل فعلا تأسيسيا يوجه القراءة بأكملها. فهذا التأسيس يضع أرسطو في موقع المبدأ الذي تُقاس عليه النتائج، مما يجعل منطق التأثير والاستيعاب والتجاوز هو الإطار الحاكم للتحليل. لكن الجوة لا يقع في فخ المقارنة الساذجة، بل يبني جسرا تأويليا حاسما عبر الفلاسفة المسلمين، وتحديدا ابن سينا .إن تركيزه على دور ابن سينا ليس اعتباطيا، بل هو اختيار منهجي دقيق

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 126.

يهدف إلى إظهار أن الفكر الأرسطي لم يصل إلى حازم بصورته اليونانية الخام، بل وصل مصفى ومؤولا عبر رؤية سيناوية أعادت تشكيله. يدرك الجوة أن انتقال المفاهيم ليس عملية نقل ميكانيكي، بل عملية تأويلية معقدة[1]، وهو ما يجعله يمنح ابن سينا دور الوسيط الفلسفي الحاسم. هذه القراءة تخدم حجته الكبرى، وهي أن حازما، وإن انطلق من أرسطو، إلا أنه كان يتفاعل مع أرسطو سيناوي وليس أرسطو يوناني خالص، مما يفسر الكثير من خصوصيات شعرية المنهاج.

إن هذا الوعي بأهمية الوسائط في تاريخ الأفكار يضع عمل الجوة في حوار خصب مع مشاريع نقدية عربية كبرى سعت إلى إعادة قراءة التراث. فما من فكرة تنتقل عبر الزمان والمكان إلا وتتأثر بالعدسات التي تمر من خلالها، فكل قراءة هي بالضرورة إعادة كتابة. وهذا المنهج يذكرنا، على سبيل المثال، بمشروع محمد عابد الجابري في نقد العقل العربي. فعندما يميز الجابري بين العقل البياني والعرفاني والبرهاني، فإنه يقوم بعملية مشابهة من حيث تفكيك طبقات التراث والكشف عن كيفية تشكل المفاهيم عبر التاريخ. إن قراءة التراث ليست مجرد استعادة له، بل هي إعادة بناء لمشكلاته في ضوء مشكلاتنا الراهنة[2]. وإن كان الجوة لا يصرح بتبني منهجية الجابري، فإن ممارسته النقدية تلتقي معها في نقطة جوهرية، وهي النظر إلى التراث ليس ككتلة صماء، بل كطبقات متراكمة من التأويلات، حيث كل طبقة هي قراءة للطبقة التي سبقتها.

إلى جانب المرجعيات التراثية، يستند الجوة إلى شبكة من المرجعيات النقدية العربية المعاصرة، تبرز في هوامشه أسماء وازنة مثل جابر عصفور .هذا الاستدعاء ليس مجرد توثيق أكاديمي، بل هو حوار معرفي يضع الجوة عمله ضمن سياق الدراسات الشعرية الحديثة التي تسعى إلى قراءة التراث البلاغي بأدوات حديثة. إن إعادة قراءة تراثنا النقدي لا

[1] المصدر السابق، ص 128.

[2] محمد عابر الجابري: التراث والحداثة–دراسات ومناقشات، مرجع سابق، ص 15.

تعني تقديسه، بل تعني مساءلته وإعادة موضعه في سياق تاريخ الفكر[1]. إن حضور صوت عصفور في خلفية عمل الجوة يمنح قراءته عمقا إضافيا، ويؤكد أنها ليست مجرد تحقيق في نص قديم، بل هي مساهمة في النقاش النقدي العربي المعاصر حول كيفية التعامل مع التراث. فكل قراءة هي في جوهرها حوار بين أفق القارئ وأفق النص، وفي هذا الحوار تتولد المعاني الجديدة. وبهذا، فإن الجوة، من خلال مرجعياته، يبني لنفسه موقعا نقديا واضحا؛ موقع الباحث الذي يقرأ التراث بعين معاصرة، ويقرأ المعاصرة بعمق تراثي، في حركة جدلية مزدوجة.

- **الآليات التحليلية: منطق بناء الحجة النقدية**

إذا كانت المرجعيات تشكل المادة الخام لعدّة الجوة النقدية، فإن آلياته التحليلية هي الأدوات التي يستخدمها لتشكيل هذه المادة وبناء حجته. ويمكن رصد مجموعة من الآليات المهيمنة على خطابه:

✓ **آلية التتبع التاريخي–الفلسفي** : وهي الآلية الأكثر وضوحا في عمله. لا يكتفي الجوة بالقول بوجود أثر أرسطي، بل يسعى إلى رسم مسار هذا الأثر. يبدأ من المنبع (أرسطو)، مرورا بالقناة (الفلاسفة العرب)، وصولا إلى المصب (القرطاجني). إن هذه الآلية، التي تذكرنا بمنهج الأركيولوجيا أو الحفريات عند ميشيل فوكو، تهدف إلى الكشف عن الشروط التاريخية التي جعلت ظهور مفهوم معين ممكنا. فالأفكار، في هذا المنظور، ليست جواهر خالدة، بل هي وليدة شبكات معقدة من العلاقات والسلطات والمعارف في لحظة تاريخية معينة. إن استخدام الجوة لهذه الآلية يمنح حجته قوة تاريخية، ويحول العلاقة بين النصوص من مجرد تشابه إلى سلسلة من التحولات. لكن قد يكمن في هذه الآلية خطر الحتمية الخطية، أي افتراض أن المفاهيم تسير في خط مستقيم ومتطور بالضرورة، وهو ما قد يتجاهل وجود قطائع أو قفزات غير متوقعة في تاريخ الفكر.

[1] جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992، ص 11.

✓ **آلية التحليل المفهومي المقارن** :هذه هي الآلية المركزية التي يدور حولها عمل الجوة. فهو يقوم بعزل المفاهيم الأساسية (التخييل، المحاكاة، الصدق الفني) ثم يضعها في علاقة مقارنة دائمة بين أطراف ثلاثية: أرسطو، ابن سينا، القرطاجني. على سبيل المثال، عندما يناقش مفهوم المحاكاة، لا يقدم تعريفا واحدا، بل يوضح كيف تحول المفهوم من كونه مرتبطا بالفعل الدرامي عند أرسطو، ليصبح عند حازم مفهوما أعم يشمل كل أنواع التخييل[1]. هذه المقارنة المستمرة هي التي تسمح له بإبراز الأصالة والخصوصية في فكر حازم، حتى في ظل الاعتراف بالأثر الأرسطي. إنها آلية فعالة جدا في بناء الحجة، وتكشف عن مهارة نقدية عالية في التعامل مع النصوص، وتجاوز القراءات التبسيطية التي تكتفي برصد التشابهات السطحية.

✓ **آلية بناء الجدل الثنائي** : يعتمد الجوة بشكل كبير على بناء ثنائيات جدلية ليحرك من خلالها تحليله، مثل: (الأصل اليوناني / الخصوصية العربية)، (الفلسفة / الشعر)، (الصدق / الكذب)، (النظم / الشعر الحقيقي). هو لا يطرح هذه الثنائيات كأضداد متنافرة ومنفصلة، بل كأقطاب متفاعلة، يوجد بينها توتر خلاق. على سبيل المثال، لا يرى أن حازما اختار بين الفلسفة والشعر، بل سعى إلى التوفيق بينهما في نظرية شعرية متكاملة[2]. هذا المنهج الجدلي يمنح تحليله حيوية فكرية، وينقذه من السقوط في فخ الأحكام التبسيطية. إن هذه الرؤية الجدلية تتقاطع مع أفكار الناقد والفيلسوف المغربي محمد مفتاح، الذي أكد في العديد من أعماله على ضرورة تحليل الخطاب التراثي من خلال الكشف عن شبكة العلاقات والتفاعلات التي تحكمه. فالنص التراثي ليس بنية مغلقة، بل هو فضاء تتصارع فيه خطابات متعددة، وفهمه يقتضي الكشف عن هذا التعدد والتفاعل[3]. إن منهج الجوة، في

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 143.

[2] المصدر نفسه، ص 135.

[3] محمد مفتاح: التلقي والتأويل–مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994، ص 34.

تركيزه على الجدليات، يبدو وكأنه تطبيق عملي لهذه الرؤية التي ترى في النص ساحة للحوار والصراع، لا مجرد وعاء لأفكار متجانسة.

ختاما، يمكن القول إن العدّة النقدية التي استخدمها أحمد الجوة في قراءته لشعرية القرطاجني هي عدّة مركبة ومتطورة. هي تستند بقوة إلى مرجعيات التراث الفلسفي والنقدي، لكنها في الوقت ذاته، تحاور النقد العربي المعاصر وتستلهم آلياته في التتبع التاريخي والتحليل المقارن والمنطق الجدلي. إن هذا التوليف المنهجي الواعي هو ما يمنح قراءة الجوة قيمتها المعرفية وقوتها الإقناعية، ويجعلها تتجاوز مجرد العرض لتصل إلى مستوى التركيب والتأويل. لكن هذه العدّة نفسها، بكل قوتها، هي التي ترسم حدود القراءة وتفتح الباب لمساءلة بعض افتراضاتها، وهو جوهر عملية نقد النقد التي سنستكملها في العناصر القادمة.

2-الإضاءة المعرفية: مكامن قوة مشروع الجوة وإسهاماته

إن كل ممارسة نقدية جادة، بعد أن تستكمل رحلتها في التحليل والتفكيك، لا بد لها من أن تتوقف وقفة تقييمية، لا بهدف إصدار أحكام قيمية متسرعة، بل بهدف تحديد موقع القراءة التي تم تحليلها ضمن خريطة المعرفة، وتقدير حجم الإضافة التي قدمتها للحقل الذي تنتمي إليه. وفي هذا السياق، ننتقل من دور المحلل لخطاب أحمد الجوة إلى دور المُقيّم لإسهامه، لنجيب عن سؤال محوري: ما هي الإضافات المعرفية والمنهجية التي قدمها الجوة من خلال قراءته لشعرية القرطاجني؟ إن قيمة عمل الجوة، كما سنبرهن، لا تكمن فقط في المعلومات التي قدمها عن ناقد تراثي، بل تتجلى بشكل أعمق، في النموذج القرائي الذي طبقه، وهو نموذج نجح في تحقيق إنجازات كبرى تمثلت في إعادة ربط النقد العربي بأصوله الفلسفية، وتأسيس قراءة جدلية للمثاقفة تتجاوز ثنائية التأثير الساذجة، وتقديم التراث النقدي كحقل معرفي حيوي وقادر على الحوار مع إشكاليات الحداثة النقدية.

✓ **إعادة الاعتبار للبعد الفلسفي في الشعرية العربية:**

لعل أبرز وأهم إضاءة يقدمها مشروع الجوة النقدي هي نجاحه في إعادة الاعتبار للبعد الفلسفي الذي حكم الشعرية العربية في ذروة نضجها، ممثلة في نموذج حازم القرطاجني. لقد

عانت دراسة البلاغة العربية، لفترات طويلة، من نوع من الانفصام المنهجي، حيث كان يتم التعامل معها كصناعة لفظية أو كعلم من علوم اللسان، معزولة عن سياقاتها الفكرية والفلسفية الأوسع. جاءت قراءة الجوة لتمثل قطيعة حاسمة مع هذا المنظور التجزيئي[1]، ولتؤكد أن فهم شعرية القرطاجني لا يمكن أن يتم إلا من خلال وضعها في سياقها الفلسفي، أي في حوارها المعقد مع الأرسطية كما تمثلتها الفلسفة الإسلامية. إن قراره المنهجي بربط منهاج البلغاء بكتاب الشعر لأرسطو وشروح ابن سينا لم يكن مجرد خيار أكاديمي، بل كان فعلا تأويليا أعاد رسم خريطة المعرفة في ذلك العصر، وكشف عن أن مفاهيم مركزية في المنهاج، مثل التخييل والمحاكاة والصدق الفني، لا يمكن فهم دلالاتها العميقة إلا بالعودة إلى أصولها المنطقية.

إن هذا التركيب الذي يكشف عنه الجوة ليس مجرد جمع لعناصر متنافرة، بل هو توليف فلسفي عميق، يثبت أن القرطاجني كان يفكر كرجل علم لا كرجل صنعة فحسب[2]. وبهذه الإضاءة، ينقذ الجوة البلاغة العربية من صورتها النمطية كعلم يُعنى بالبديع والبيان، ويقدمها كشعرية بالمعنى الأرسطي الشامل، أي كبحث فلسفي في ماهية الشعر وقوانينه ووظائفه. إن هذا العمل يفتح الباب أمام قراءات مستقبلية أكثر عمقا للتراث النقدي، قراءات لا تكتفي بتصنيف الاستعارات والمجازات، بل تبحث عن الرؤية للعالم الكامنة وراء هذه الأساليب. فكل أسلوب هو في جوهره تعبير عن رؤية معينة للعالم، وفهم الأسلوب لا يكتمل دون فهم هذه الرؤية .إن عمل الجوة يلتقي هنا مع مشاريع فكرية كبرى سعت إلى إعادة وصل الجسور بين فروع المعرفة المختلفة في التراث الإسلامي، فالدعوة إلى تجاوز التخصصات الضيقة والنظر إلى التراث كشبكة معرفية متكاملة هي السمة المشتركة بين هذه المشاريع الرائدة[3]، ومشروع الجوة يمثل تطبيقا ناجحا ومقنعا لهذه الدعوة في حقل الدراسات

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 127.

[2] المصدر نفسه، ص 135.

[3] نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص–دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2014، ص 25.

البلاغية، حيث أثبت أن فهم البلاغة لا يكتمل دون فهم الفلسفة، وأن فهم الفلسفة يتجلى في أبهى صوره في تطبيقاتها البلاغية.

✓ **تقديم نموذج جدلي لقراءة المثاقفة:**

الإضاءة الثانية التي يقدمها الجوة، والتي لا تقل أهمية عن الأولى، تتمثل في تقديمه لنموذج قرائي ناضج ومتوازن لإشكالية المثاقفة والتفاعل بين الثقافات. فكما بينا سابقا، تجاوز الجوة ببراعة بارادايم التأثير والتأثر الساذج، الذي يرى العلاقة بين الثقافات كعلاقة خطية بين فاعل (الثقافة الغالبة) ومن فعل (الثقافة المغلوبة). لقد بنى الجوة نموذجا جدليا قائما على مفهوم التملّك الإبداعي. فالقرطاجني، في قراءة الجوة، لم يكن مجرد تلميذ سلبي لأرسطو، بل كان محاورا نقديا، تملّك المنطق الأرسطي، وفككه، وأعاد تركيبه، وطوعه ليخدم أغراضا جديدة ويتناسب مع خصوصيات الشعر العربي وثقافته[1]. إن إبراز دور الوسيط السيناوي كان هو المفتاح المنهجي الذي سمح للجوة ببناء هذا النموذج، فهذا الوسيط يثبت أن الأفكار لا تنتقل ككتل صماء، بل كسيالات تخضع للتأويل والتحوير في كل مرحلة من مراحل انتقالها.

إن هذا النموذج القرائي يمثل إضافة معرفية ومنهجية بالغة الأهمية، ليس فقط لدراسة التراث، بل للتفكير في إشكاليات الحاضر أيضا. فهو يقدم لنا مثالا تاريخيا على كيفية بناء علاقة ندية وخلاقة مع الآخر الفكري، علاقة لا تقوم على الانغلاق ورفض الآخر، ولا على الانبهار والذوبان فيه، بل تقوم على الفحص والاختيار والتوظيف والتجاوز. إن الوعي بأوجه الشبه (الأصل المشترك) وأوجه الاختلاف (الخصوصية) في آن واحد، هو جوهر المنهج الجدلي الذي يطبقه الجوة[2]. وهنا، يمكننا أن نضع هذا الإنجاز في حوار مع أعمال مفكرين كبار انشغلوا بمسألة ما بعد الكولونيالية والمثاقفة. فالفضاء الذي ينشأ عن التقاء الثقافات ليس فضاء للنقل أو الاستنساخ، بل هو فضاء ثالث، وهو فضاء هجين يتم فيه التفاوض

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 129.

[2] المصدر نفسه، ص 129.

على المعاني والهويات، وتنتج فيه أشكال ثقافية جديدة لا يمكن ردها إلى أي من الثقافتين الأصليتين. إن شعرية القرطاجني، كما يقرأها الجوة، تبدو وكأنها تجسيد مثالي لهذا الفضاء الثالث، فهي ليست يونانية خالصة ولا عربية منعزلة، بل هي شعرية هجينة، ولدت من رحم التفاعل الخلاق بين المنطق الأرسطي والتقليد الشعري العربي. إن قراءة الجوة، وإن لم تستخدم هذا المعجم النقدي الحداثي، فإنها، في جوهرها، تطبق منطقه وتكشف عن فعاليته في فهم التفاعلات الثقافية التاريخية. وهذا يذكرنا بأن الأصالة لا تكمن في النقاء المزعوم، بل في القدرة على حوار الآخر دون فقدان الذات.

✓ **تقديم التراث النقدي كحقل حيوي للتأويل:**

أخيرا، فإن قيمة عمل الجوة لا تكمن فقط في نتائجه المعرفية، بل في الممارسة النقدية التي يجسدها. لقد تعامل الجوة مع نص منهاج البلغاء ليس كوثيقة تاريخية ميتة، بل كنص حي ومنتج، قادر على إثارة الأسئلة، وقابل للتأويلات المتعددة. إن منهجه، القائم على التحليل المفهومي الدقيق، والحجاج المنطقي المتماسك، والحوار مع سياقات فكرية أوسع، يقدم نموذجا لكيفية جعل التراث النقدي مادة للتفكير الفلسفي، لا مجرد موضوع للتحقيق الفيلولوجي. لقد نجح الجوة في أن يرينا أن نصا تراثيا مثل المنهاج يمكن أن يكون منطلقا لمناقشة قضايا نقدية وفلسفية راهنة، مثل طبيعة الإبداع، وعلاقة الفن بالحقيقة، ووظيفة التجربة الجمالية، وإشكاليات المثاقفة. وبهذا، فإنه يساهم في كسر الحاجز النفسي الذي قد يشعر به بعض الباحثين المعاصرين تجاه التراث، والذي يجعلهم يرونه كعبء من الماضي، لا كينبوع للحاضر والمستقبل[1].

إن هذه الممارسة تضع الجوة ضمن تيار القراءة المنتجة للتراث، وهو تيار يرفض التعامل مع التراث ككيان مغلق ومكتمل، ويسعى بدلا من ذلك إلى إعادة فتحه وطرح الأسئلة عليه من منظور الحاضر. فالتراث لا يتكلم من تلقاء نفسه، بل ينطق فقط عندما نطرح عليه

[1] المصدر السابق، ص 228.

الأسئلة الصحيحة، وهذه الأسئلة تنبع دائما من همومنا الراهنة[1]. وبهذا المعنى، فإن قراءة الجوة ليست مجرد استعادة لفكر القرطاجني، بل هي إعادة بناء له، بحيث يصبح قادرا على محاورتنا اليوم. وهذا يمثل جوهر التأويلية التي ترى أن الفهم هو دائما اندماج للآفاق، أفق النص الماضي وأفق القارئ الحاضر.

في خلاصة هذا المحور، نؤكد أن مشروع أحمد الجوة النقدي يمثل إضاءة حقيقية وإضافة معرفية ومنهجية لا يمكن إنكارها. لقد نجح في إعادة بناء شعرية القرطاجني كمنظومة فلسفية متكاملة، وقدم نموذجا جدليا ناضجا لقراءة المثاقفة، وأثبت، من خلال ممارسته، أن الحوار مع التراث يمكن أن يكون فعلا إبداعيا وتأسيسيا. إن هذه الإنجازات تجعل من دراسته عملا مرجعيا، لا غنى عنه لأي باحث يسعى إلى فهم الشعرية العربية في سياقها الفكري العالمي، وتضع اسمه ضمن قائمة الباحثين الجادين الذين سعوا إلى قراءة تراثنا قراءة جديدة، تليق بعمقه وثرائه.

3-المسكوت عنه تأويليا: مساءلة الافتراضات وحدود المقاربة

إن كل قراءة نقدية، مهما بلغت من قوة إقناع وتماسك منهجي، هي بالضرورة قراءة منظورية، تضيء جوانب من النص وتترك أخرى في الظل. فالضوء الذي تسلطه على منطقة معينة لا بد أن يرسم، بحكم الضرورة، ظلالا في مناطق أخرى. من هنا، فإن ممارسة نقد النقد لا تكتمل إلا بالقيام بحركة مزدوجة: تقدير ما تم إضاءته، ومساءلة ما تم تركه في الظل أو ما تم إغفاله. بعد أن احتفينا في العنصر السابق بمناطق الإضاءة الكاشفة في مشروع أحمد الجوة، ينصرف هذا العنصر إلى استكشاف المسكوت عنه تأويليا في قراءته. سنسعى هنا، بروح الحوار النقدي البنّاء، إلى مساءلة بعض الافتراضات الكامنة التي حكمت مقاربته، وتحديد بعض الحدود التي قد تكون قد ضيقت من أفق تأويله. سنركز على ثلاث نقاط رئيسية: هيمنة المنظور الفلسفي على حساب الأبعاد الأدبية الأخرى، والميل نحو بناء

[1] محمد أركون: الفكر الإسلامي-قراءة علمية، تر: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996، ص 35.

قراءة شديدة الاتساق قد تتجاهل بعض التوترات الداخلية في نص القرطاجني، وأخيرا، إمكانية وجود قراءات بديلة للعلاقة مع المرجعية الأرسطية.

- **هيمنة الفلسفي على الأدبي: خطر اختزال الشعرية**

إن أكبر قوة في قراءة الجوة، وهي تركيزه على البعد الفلسفي في شعرية القرطاجني، هي نفسها قد تكون مصدرا لأكبر منطقة ظل في عمله. ففي سعيه المحمود لإعادة ربط النقد العربي بأصوله المنطقية والفلسفية، يبدو الجوة وكأنه يميل، في بعض الأحيان، إلى اختزال شعرية القرطاجني في بعدها الفلسفي، على حساب أبعاد أخرى لا تقل أهمية، وعلى رأسها البعد البلاغي–الأدبي المتجذر في التقليد العربي[1]. إن نص منهاج البلغاء ليس مجرد أطروحة فلسفية في الشعر، بل هو أيضا عمل موسوعي ضخم، يزخر بالتحليلات الأسلوبية الدقيقة، والملاحظات الذوقية الرفيعة، والتصنيفات البلاغية المعقدة، والشواهد الشعرية الغزيرة. لكن قراءة الجوة، بتركيزها شبه الحصري على المفاهيم الفلسفية الكبرى (التخييل، المحاكاة، الصدق)، تبدو وكأنها تمر مرورا سريعا على هذا الجانب الأدبي العملي من مشروع القرطاجني[2]. فنحن لا نكاد نجد في دراسته تحليلا معمقا لكيفية تطبيق القرطاجني لهذه المفاهيم الفلسفية على قصيدة معينة أو صورة شعرية محددة. إن التحليل يظل، في معظمه، في مستوى التنظير الفلسفي، دون أن ينزل بما فيه الكفاية إلى مستوى التطبيق النقدي على الشواهد.

وهنا، يمكننا أن نضع قراءة الجوة في مقارنة مع نموذج قرائي آخر، يمثله الناقد والمفكر السوري أدونيس .في أعماله، خاصة جدلية الخفاء والتجلي، يركز أدونيس على تحليل البنى العميقة للغة الشعرية، ويهتم اهتماما بالغا بالكيفية التي تتجسد بها الرؤيا الشعرية في التشكيل اللغوي. إن جوهر الشعرية يكمن في تلك العلاقة الجدلية بين الرؤية

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مرجع سابق، ص 227.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

والبنية، بين الدال والمدلول، بين الخفاء والتجلي[1]. إن قراءة من منظور أدونيس لنص القرطاجني كانت، على الأرجح، ستولي اهتماما أكبر بكثير لتحليلات حازم لبنية القصيدة، وتركيب الصور، وديناميةاللغة، وكانت سترى في هذه التحليلات شعرية لا تقل أهمية عن التنظيرات الفلسفية. قد يدافع البعض عن الجوة بالقول إن لكل باحث منظوره، وإن الجوة قد اختار بوعي أن يركز على الجانب الفلسفي لأنه رأى أنه الجانب الأكثر إهمالا. وهذا دفاع مشروع. لكن ما نود أن نشير إليه هنا ليس خطأ في قراءة الجوة، بل حدا من حدودها. إن هيمنة المنظور الفلسفي، على أهميتها، قد تؤدي إلى تقديم صورة غير مكتملة عن مشروع القرطاجني، صورة تبرز فيها ملامح الفيلسوف وتخفت فيها ملامح الأديب والناقد الذواقة. إن التحدي الذي تتركه قراءة الجوة مفتوحا هو كيفية بناء قراءة تركيبية، تجمع بين البعد الفلسفي الذي كشف عنه الجوة، والبعد البلاغي–الأسلوبي الذي قد يكون قد تراجع إلى الظل. فكل نص أدبي كبير هو في جوهره تركيب متعدد الطبقات، والقراءة النقدية الكاملة هي التي تحاول أن تأخذ كل هذه الطبقات بعين الاعتبار.

- **السعي نحو الاتساق: هل نتجاهل تناقضات النص؟**

السمة الثانية التي قد تمثل حدا في قراءة الجوة هي ميله الواضح نحو بناء قراءة متسقة ومنسجمة تماما لشعرية القرطاجني[2]. يقدم الجوة منهاج البلغاء كبناء فكري محكم، لا تشوبه شائبة، وتعمل فيه كل المفاهيم بتناغم وتكامل تام. إن هذه الرغبة في إيجاد نظام متسق هي رغبة مشروعة ومفهومة، وهي التي تمنح قراءته قوتها الإقناعية. لكن هذا السعي نحو الاتساق قد يأتي، في بعض الأحيان، على حساب إغفال أو تهميش بعض التوترات أو التناقضات أو نقاط التردد التي قد تكون موجودة في النص الأصلي. فالنصوص الفكرية الكبرى، كما علمتنا مدارس التفكيك وما بعد البنيوية، نادرا ما تكون متسقة تماما. وغالبا ما

[1] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي– دراسة بنيوية في الشعر، مرجع سابق، ص 15.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 228.

تكون الشقوق واللحظات المتناقضة في النص هي الأماكن الأكثر دلالة، لأنها تكشف عن الصراعات الفكرية التي كان المؤلف يعيشها، وعن الحدود التي كان يواجهها خطابه.

على سبيل المثال، هل كان تطبيق حازم للمنطق الأرسطي على الشعر العربي خاليا من أي توتر أو تعسف؟ إن قراءة الجوة تميل إلى تقديم إجابة إيجابية وحاسمة. لكن قراءة أخرى، ربما أكثر تفكيكية، قد تتوقف عند هذه النقاط، وتبحث في نص المنهاج عن لحظات يبدو فيها حازم مترددا أو متناقضا، وقد ترى في هذا التردد دليلا على صعوبة التوفيق بين المرجعية الفلسفية اليونانية والخصوصية الشعرية العربية. إن مهمة القراءة الفلسفية هي البحث عن تلك النقاط العمياء في النص، التي يكشف فيها الخطاب عن افتراضاته المكبوتة وتناقضاته الداخلية، إننا لا ندعي هنا أن نص حازم مليء بالتناقضات، بل نقول إن افتراض الاتساق المسبق الذي يبدو أن الجوة ينطلق منه، قد يمنعه من رؤية بعض الأبعاد الأكثر تركيبا وإشكالية في النص[1]. قد يكون حازم، في بعض المواضع، قد شعر بمأزق حقيقي في محاولته تطبيق المنطق الأرسطي، وقد يكون قد قدم حلولا توفيقية لا تركيبية بالضرورة. إن البحث عن هذه المآزق والتوترات قد يقدم لنا صورة أكثر إنسانية وتاريخية لحازم، صورة لناقد عظيم يجتهد ويصارع الأفكار، لا صورة فيلسوف يمتلك نظاما جاهزا وكاملا. فكل نص كبير هو في جوهره حوار غير مكتمل، ومهمة الناقد هي إظهار هذا الحوار بدلا من إغلاقه

- **إمكانية وجود قراءات بديلة: هل التأثر هو النموذج الوحيد؟**

أخيرا، فإن النموذج القرائي الذي يعتمده الجوة، على الرغم من تطوره وتجاوزه لنموذج التأثير الساذج، فإنه يظل في نهاية المطاف أسيرا لما يمكن تسميته بباراديم الأثر. فالإشكالية كلها مبنية على تتبع مسار الأثر الأرسطي، وتحديد كيفية استيعابه وتجاوزه. لكن، هل هذا هو النموذج الوحيد الممكن لقراءة العلاقة بين حازم والفلسفة؟ ألا يمكن أن نتصور قراءة بديلة، لا تنطلق من سؤال الأثر، بل من سؤال التوافق أو التقاطع؟ بمعنى آخر، بدلا من أن نسأل: كيف تأثر حازم بأرسطو؟، يمكننا أن نسأل: ما هي نقاط التوافق

[1] المصدر السابق، ص 228.

الفكري والتقاطع الإبستمولوجي بين مشروع حازم والشعرية الأرسطية، والتي قد تكون نابعة من طبيعة الموضوع نفسه (أي الشعر) أكثر من كونها نابعة من تأثير مباشر؟.

إن مثل هذه القراءة، التي لم يطرحها الجوة، قد تفتح آفاقا جديدة. فهي قد تكشف عن أن بعض الأفكار التي تبدو أرسطية في شعرية حازم، قد تكون في الحقيقة نتيجة لتأملاته الخاصة في طبيعة الشعر العربي، وأن التشابه مع أرسطو هو تشابه وظيفي لا تشابه جيني. على سبيل المثال، قد يكون تركيز حازم على التأثير النفسي للشعر نابعا من ملاحظته لطبيعة الشعر الجاهلي وقدرته على إثارة الحماسة والفخر، أكثر من كونه نابعا من قراءته لمفهوم الكاثارسيس الأرسطي. هذه القراءة لا تنفي اطلاع حازم على الفلسفة، بل تعيد موضعة هذا الاطلاع، وتجعله أداة مساعدة لبلورة أفكار نابعة من صميم التجربة، لا مصدرا وحيدا لهذه الأفكار. وهذا يذكرنا بمفهوم التناص كما طورته جوليا كريستيفا، حيث لا يوجد نص أصلي وآخر تابع، بل كل نص هو فسيفساء من الاقتباسات، وهو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى. في هذا المنظور، يصبح نص حازم حوارا مع نصوص عديدة (أرسطو، ابن سينا، الشعر الجاهلي، القرآن...)، وليس مجرد استجابة لنص واحد.

أخيرا، نرى أن قراءة الجوة على الرغم من قوتها وإضاءتها، لا تخلو من حدود ومسكوت عنه. إن هيمنة المنظور الفلسفي، والسعي نحو بناء قراءة شديدة الاتساق، والالتزام بباراديم الأثر، هي كلها اختيارات منهجية منحت قراءته تماسكها، لكنها في الوقت ذاته قد تكون قد أغلقت الباب أمام منظورات أخرى وقراءات بديلة. إن إدراك هذه الحدود ليس انتقاصا من قيمة عمل الجوة، بل هو، في جوهره، دعوة إلى مواصلة الحوار النقدي الذي بدأه، وإلى العودة إلى نص القرطاجني بعيون جديدة، مسلحة بأسئلة جديدة، بحثا عن تأويلات جديدة تثري فهمنا لهذا الصرح النقدي الشامخ[1].

في ختام هذه الرحلة البحثية، التي اتخذت من قراءة أحمد الجوة لشعرية حازم القرطاجني منطلقاً ومحوراً، نخلص إلى أن كتاب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء) لا يمثل

[1] المصدر السابق، ص 229.

مجرد حلقة متقدمة في تاريخ النقد العربي، بل يشكل لحظة تأسيسية عميقة، أعادت تعريف ماهية الشعر ووظيفته على أسس فلسفية ومنهجية متينة.

لقد أثبت البحث أن مفهوم التخييل هو حجر الزاوية في هذا المشروع المعرفي. ولم يكن هذا المفهوم مجرد استيراد للفكر الأرسطي، بل كان نتاج حوارية خلاقة، استُخدمت فيها العدّة الفلسفية لتقديم حل جذري لإشكالات الشعرية العربية الكبرى. فمن خلال نقل معيار الحكم على الشعر من مطابقته للواقع الخارجي إلى قدرته على التأثير النفسي الداخلي، منح حازم الشعر شرعية جديدة، قائمة على قدرته المزدوجة على تحقيق اللذة الجمالية والتهذيب الأخلاقي.

وقد تبين أن هذه الرؤية النظرية لم تبقَ مجرد تنظير مجرد، بل كان لها أثرها البنيوي العميق، حيث أدت بالضرورة إلى الانتقال بالقصيدة من حالة التجزئة والتركيز على البيت المفرد، إلى حالة الكلية العضوية التي تعمل فيها كل الأجزاء في تناغم لتحقيق غرض كلي واحد.

كما كشفت هذه الدراسة عن قيمة القراءة التي قدمها الجوة نفسها، بوصفها نموذجاً معاصراً لكيفية الدخول في حوار منتج مع التراث، يتجاوز مجرد التوثيق إلى مستوى التحليل الفلسفي العميق. وعلى الرغم من أن كل قراءة نقدية لها بالضرورة منظورها الخاص وحدودها التأويلية، فإن مقاربة الجوة تنجح في الكشف عن الثراء الفكري والجدلي الكامن في التراث النقدي العربي.

في نهاية المطاف، فإن هذا البحث، إذ يغلق صفحاته فإنه يفتح في الوقت ذاته نوافذ لآفاق بحثية مستقبلية، تنطلق مما تم التوصل إليه. فإن الطريق الذي مهده القرطاجني وأضاءه الجوة، يدعو الباحثين إلى مواصلة هذا الحوار الخصب، وطرح أسئلة جديدة على تراثنا، واستكشاف الجسور المعقدة التي تربط ماضينا الفكري بتحديات حاضرنا. فالتراث، كما أثبتت هذه الرحلة، ليس متحفاً للآثار، بل هو، وقبل كل شيء، مدرسة للتفكير قاد على محاورتنا في قضايانا الراهنة.

المبحث الثالث: الشعرية الحديثة بين المركز الغربي والهامش العربي

يُطرح هذا المبحث في أفق نقدي تتداخل فيه أسئلة الحداثة الشعرية مع إشكالية المركز والهامش، حيث مثّلت الشعرية الغربية الحديثة، منذ منتصف القرن العشرين، المرجع الأبرز في صياغة المفاهيم وتحديد مناهج القراءة، بينما ظلّ الفضاء النقدي العربي في موقع المتلقّي الذي يسعى إلى استيعاب تلك المفاهيم وإعادة توطينها ضمن سياق لغوي وثقافي مغاير. ومن هذا التفاعل المركّب وُلِدت إشكالية الشعرية الحديثة بين الاقتباس والإبداع، بين الترجمة والتأويل، وبين الرغبة في الانخراط ضمن الحداثة والرغبة في الحفاظ على خصوصية القول الشعري العربي.

وفي هذا الإطار، يسعى المبحث إلى مساءلة تجليات الشعرية الحديثة في ضوء نماذج نقدية دالّة، ففي المطلب الأوّل، تُقارب شعرية جان كوهين بوصفها مشروعا لإنشاء علم أدبي قائم على بنية الانزياح ومقاصد الدلالة، إذ يجعل من العدول أساسًا للتفكير في جوهر الشعر ووظيفته الجمالية، وفي المطلب الثاني، تُستجلى شعرية كمال أبو ديب بما تنطوي عليه من توتّر بين صرامة النظرية وانفتاح المنهج، محاولة بناء رؤية نقدية عربية تستوعب منجز الغرب دون أن تنصهر فيه. أمّا المطلب الثالث، فيرصد تحوّلات المفهوم الشعري من العدول إلى الفجوة، باعتبارها مفارقة نقدية تعبّر عن انتقال الشعرية من بنية لغوية مغلقة إلى فضاء تأويلي مفتوح تتقاطع فيه القراءات والرؤى.

ومن خلال هذه المطالب، يطرح المبحث أسئلة جوهرية:

- ✓ كيف يمكن للشعرية العربية أن تعيد صياغة علاقتها بالمركز الغربي دون الوقوع في التبعية أو القطيعة؟
- ✓ وما حدود استثمار المفاهيم الغربية – كفكرة العدول أو الفجوة – في قراءة الشعر العربي؟
- ✓ وهل يمكن أن نرى في مقاربات أحمد الجوّة محاولة لبناء شعرية عربية معاصرة تتأسس على الحوار لا التماثل، وعلى الاختلاف لا التبعية

ومن هنا يمثل هذا المبحث محاولة لتفكيك العلاقة بين الشعرية كمفهوم كوني والخصوصية العربية كأفق تأويلي، من أجل فهم كيف يتحوّل المركز والهامش من ثنائية تبعية إلى دينامية نقدية خلاقة تُعيد الاعتبار لسلطة القراءة وقدرة النص العربي على إنتاج نظريته من داخله.

المطلب الأوّل: إنشائية العدول عند جان كوهين – بنية الانزياح ومقاصد الدلالة

يمثّل جان كوهين أحد أبرز الأسماء التي أسهمت في إرساء أسس الشعرية الحديثة من داخل المنظور البنيوي الغربي، إذ سعى في مشروعه إلى تحديد ما يجعل اللغة شعرية، وما يميز الخطاب الأدبي عن سائر أنماط القول. ومن هذا المنطلق، قدّم مفهوم العدول (الانزياح) بوصفه الآلية المركزية التي تتأسس عليها البنية الجمالية للنص، حيث يتحوّل المعنى العادي إلى معنى فني منفتح يحرّر اللغة من وظيفتها التداولية نحو وظيفة إيحائية تُنتج الدلالة عبر التوتر والاختلاف.

إنّ كوهين لا ينظر إلى الشعر كترف لغوي، بل كبنية دلالية متحوّلة تنبثق من داخل اللغة نفسها، حين تنقلب القاعدة لتصبح الانتهاك، ويغدو الانزياح مبدأ للخلق الجمالي لا مجرد مخالفة أسلوبية. ومن ثمّ، فإن إنشائية العدول عنده تمثل مدخلا إلى فهم الشعرية من زاوية التفاعل بين البنية والمعنى، بين الشكل والوظيفة، وبين الانتهاك والابتكار.

1-نظرية العدول كأساس للشعرية ومبدأها الفلسفي:

تُعد قضية تحديد ماهية الأدب، أو ما اصطلح عليه الشكلانيون الروس بالأدبية، حجر الزاوية في الدراسات الشعرية الحديثة. وفي هذا السياق، يقدم الباحث والناقد أحمد الجوة في كتابه (بحوث في الشعريات) وتحديدا في الباب المخصص لأعمال جان كوهين، قراءة تحليلية عميقة لمشروع نقدي غربي سعى إلى الإجابة عن هذا السؤال المركزي، ليس من منطلق الانطباع الذوقي، بل من خلال تأسيس علم للشعر له قواعده ومفاهيمه وإجراءاته. يستعرض الجوة مشروع جان كوهين باعتباره محاولة رصينة لبناء نظرية محايثة، أي نظرية تنظر إلى الأدب وجهة خاصة عارضة لا تهتم بها هو خارج عن النص وبنيته اللسانية

بضروب مكوناتها[1]. إنها نظرية تهدف إلى الكشف عن القوانين الداخلية التي تجعل من خطاب ما خطابا شعريا، وفي قلب هذه النظرية تكمن فكرة جوهرية واحدة، تمثل الأساس المنهجي والفلسفي للمشروع بأسره، وهي فكرة العدول. من خلال هذا المفهوم، يؤسس كوهين كما يوضح الجوة، لقطيعة إبستمولوجية مع النظرة التقليدية للبلاغة، ويقدم إطارا علميا لفهم طبيعة اللغة الشعرية، لا بوصفها لغة مزخرفة، بل بوصفها نظاما لغويا خاصا وموازيا للغة النثر. إن تحليل هذا الأساس النظري يقتضي مناقشة طموح كوهين العلمي، ثم تفكيك ثنائية (الشعر/النثر) التي تمثل جوهر العدول، وأخيرا استكشاف البعد الفلسفي لهذا المفهوم المتمثل في مبدأ السلب.

- **الطموح العلمي: نحو تأسيس علم للشعر**

سعت البنيوية في أحد أهم أهدافها إلى تجاوز النقد الانطباعي والتأثري، والبحث عن البنى العميقة والنظام الخفي الذي يكمن وراء المظاهر السطحية للنصوص[2]. بناء على ذلك يطمح كوهين إلى الانتقال بالدراسات الأدبية من حقل الانطباعات الذاتية إلى مجال العلم الموضوعي. يرى الجوة أن كوهين ينطلق من ضرورة التفكير الإنشائي في طور بدأت فيه ثورة اللسانيات توجيه الدراسة النظرية للأدب وجهة محايثة[3]. هذا التوجه اللساني هو ما يمنح المشروع أدواته ومفاهيمه، ويسمح له بالابتعاد عن الأحكام المعيارية المسبقة فبدلا من السؤال عن جودة الشعر، يسأل كوهين عن ماهية الشعر. وهذا بالضبط ما يبرزه الجوة في مشروع كوهين، الذي يسعى إلى إعادة بناء النسق الفكري والفلسفي الناظم لعديد المفاهيم الواردة في الدروس[4].

إن هذا الطموح العلمي يفرض على كوهين منهجا محددا، وهو ما يسميه الجوة المنهج المحايث، الذي يركز على النص كنظام مغلق من العلامات اللغوية. فالبحث الشعري لا

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، المصدر السابق، ص 237.

[2] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي– دراسة بنيوية في الشعر، مرجع سابق، ص 7–8.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 237.

[4] المصدر نفسه، ص 238.

يهتم بحياة المؤلف وأطواره، أو عن خصائص البيئة التي تبلور فيها أدبه[1]، بل ينصب اهتمامه على البنية اللغوية للنص وكيفية اشتغالها. وبهذا، يتقاطع مشروع كوهين مع المشروع البنيوي العام الذي يهدف إلى إعادة تكوين موضوع ما بطريقة تتيح إظهار قواعد اشتغال هذا الموضوع[2]. هذه القواعد هي ما يبحث عنه كوهين في لغة الشعر، وهي ليست اعتباطية، بل تشكل نظاما يمكن وصفه وتحليله. ويشير الجوة إلى أن هذه المقاربة العلمية تستدعي بالضرورة تجديد البلاغة كون كتاب (بنية اللغة الشعرية) ظهر عام 1966 كإحدى أولى المحاولات النظرية الجادة في حقل الدراسات البلاغية والشعرية[3]، مما يؤكد على الريادة العلمية لهذا العمل في تأسيس شعرية حديثة، شعرية تسعى إلى تحرير النص من سلطة المؤلف وسياقاته الخارجية، لتكشف عن نظامه الداخلي الذي يمنحه أدبيته[4]. هذا التحرير هو شرط أساسي لبناء أي علم للأدب، وهو ما يتبناه كوهين بكل صرامة.

- **العدول كمفهوم إجرائي: ثنائية (الشعر/النثر)**

إذا كان الهدف هو بناء علم للشعر، فإن حجر الزاوية في هذا العلم هو المفهوم الإجرائي الذي يمكن من خلاله تمييز لغة الشعر عن غيرها. يوضح أحمد الجوة أن هذا المفهوم عند كوهين هو العدول. تقوم نظرية كوهين بأكملها، كما يعرضها الجوة، على ثنائية ضدية أساسية: الشعر مقابل النثر؛ فالنثر هو لغة التواصل العادية، لغة المعيار، أو ما يسميه كوهين الدرجة صفر، أما الشعر؛ فهو عدول منظم ومقصود عن هذا المعيار[5]. هذا العدول ليس مجرد انحراف عشوائي أو خطأ، بل هو نظام من الخروقات المنظمة التي تشكل قانون الشعر ذاته.

---

[1] المصدر السابق، ص 237.

[2] بارت رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 1993، ص9.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 239.

[4] صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مرجع سابق، ص71.

[5] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 238.

هذه الفكرة، وإن بلورها كوهين بشكل منهجي، لها جذورها في النقد الحديث، وبخاصة لدى الشكلانيين الروس ومفهوم التغريب، فوظيفة الفن–بحسب الشكلانيين– هي تحطيم الألفة التي تفرضها العادة على إدراكنا للأشياء، وتقديمها في صورة غريبة وغير مألوفة تجبرنا على إطالة النظر فيها[1]. هذا بالضبط ما يفعله العدول عند كوهين؛ إنه يكسر أفق انتظار القارئ الذي اعتاد على لغة النثر التواصلية، ويجبره على التوقف عند اللغة الشعرية ذاتها. بهذا تبدأ حيث تنتهي لغة التواصل. إنها خرق دائم للمألوف، وثورة مستمرة داخل اللغة.

يوضح الجوة أن هذا العدول ليس مجرد فكرة عامة، بل هو مفهوم تحليلي يطبقه كوهين على كافة مستويات اللغة، من الصوت إلى الدلالة مرورا بالتركيب[2]. وهكذا، فإن الوزن والقافية هما عدول صوتي، والاستعارة هي عدول دلالي، والتقديم والتأخير هو عدول تركيبي. إن الشعر، من منظور كوهين، هو نظام من العدولات. وبذلك تغدو القصيدة مغامرة لغوية تهدف إلى خلخلة البنى المستقرة في اللغة اليومية، وإعادة بناء العالم من خلال بناء لغة جديدة. هذا العدول إذن ليس مجرد خاصية من خصائص الشعر، بل هو ماهيته ذاتها. إنه القانون الذي يميز الشعر عن الكلام السامي أو النثر الفني. وكما يلخص الجوة، فإن مشروع كوهين هو بحث في بنية الكلام الشعري[3]، وبنية هذا الكلام هي بنية العدول. بذلك لا يكون الانزياح حلية تضاف إلى اللغة، بل هو جوهر العملية الشعرية ذاتها، وهو الذي يمنحها طاقتها الإيحائية والتعبيرية.

- **مبدأ السلب كبعد فلسفي للعدول:**

لا يكتفي كوهين، كما يبرزه الجوة بذكاء، بتقديم العدول كمفهوم إجرائي وصفي، بل يرفعه إلى مستوى المبدأ الفلسفي الذي يحدد طبيعة الوجود الشعري. ينتقل الجوة إلى عرض

[1] شكري محمد عياد: مدخل إلى دراسة الأدب، دار المعارف، القاهرة، 1975. ص92.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 242–243.

[3] المصدر نفسه، ص 240.

أحد أعمق مفاهيم كوهين وهو مبدأ السلب. يرى كوهين أن الشعر لا يُعرّف إيجابا (بما هو)، بل سلبا (بما ليس هو). الشعر هو لا-نثر. إنه نظام لغوي يبني وجوده على أنقاض نفي نظام لغوي آخر (النثر). يذهب الجوة أبعد من ذلك في تحليله، فيشير إلى فكرة نفي النفي التي وردت عند كوهين[1]. هذه الفكرة الهيغلية في جوهرها تعني أن العملية لا تتوقف عند مجرد السلب. فالشعر أولا ينفي لغة النثر (النفي الأول)، ولكنه من خلال هذا النفي، يؤسس لعالمه الخاص، بلغته وقوانينه ومنطقه، وهذا التأسيس هو نفي للنفي، أي إثبات لوجود جديد هو الوجود الشعري. إن القصيدة، بهذا المعنى، لا تكتفي بهدم لغة التواصل، بل تبني على أنقاضها عالما شعريا كله متحقق[2].

هذا المبدأ الفلسفي له تبعات هامة:

- ✓ **استقلالية العالم الشعري:** العالم الذي يخلقه الشعر مستقل ومنطقي داخل حدوده، حتى لو بدا غير منطقي بمعايير عالم النثر.
- ✓ **لا-مرجعية اللغة الشعرية:** اللغة الشعرية لا تحيل إلى واقع خارجي بقدر ما تحيل إلى ذاتها. إنها لغة لا تصف العالم، بل تخلقه.
- ✓ **المعنى الشعري:** المعنى في الشعر لا يُعطى بشكل مباشر كما في النثر، بل يُبنى من خلال نظام العلاقات الداخلية بين عناصر النص التي قامت على أساس العدول.

2-آليات العدول وتجلياته: القافية، الصورة، والغموض

إذا كانت نظرية العدول تمثل الأساس الفلسفي والمنهجي لمشروع جان كوهين، فإن هذا المفهوم لا يبقى مجرد فكرة نظرية مجردة. يوضح أحمد الجوة في عرضه التحليلي أن كوهين يسعى إلى رصد هذا العدول وتجلياته الملموسة في بنية النص الشعري. فالانحراف عن لغة النثر لا يتم بشكل عشوائي، بل عبر آليات منظمة وقوانين يمكن وصفها وتحليلها، وهي التي تشكل في مجملها ما يمكن تسميته بتقنيات الشعرية. يركز الجوة في عرضه لمشروع كوهين

[1] المصدر السابق، ص 248-249.

[2] المصدر نفسه، ص 248.

على مجموعة من الآليات التي تمثل أبرز مظاهر هذا العدول، وهي لا تنفصل عن بعضها البعض، بل تتضافر لتشكيل البنية الشعرية الكلية. وفي هذا السياق، تبرز ثلاث آليات أساسية كمجالات حيوية يتحقق فيها العدول بشكل واضح :**القافية** بوصفها عدولا صوتيا منظما، و**الصورة الشعرية** بوصفها عدولا دلاليا جوهريا، و**الغموض** كأثر حتمي ومقصود لهذا العدول المزدوج. إن دراسة هذه الآليات، كما قدمها الجوة، تكشف عن كيفية انتقال الشعر من مجرد كلام إلى بناء فني له قوانينه الخاصة.

- **القافية كعدول صوتي منظّم: تأسيس الهوية الإيقاعية**

يمثل المستوى الصوتي أول وأوضح مجال يتحقق فيه العدول عن لغة النثر. يوضح الجوة أن كوهين يولي أهمية كبيرة للنظم، الذي يشمل الوزن والقافية والإيقاع، باعتباره أول انحراف بنيوي عن الكلام العادي. فبينما يتدفق النثر بشكل متحرر من القيود الصوتية، يُعدل الشعر عن هذا التدفق من خلال فرض نظام صوتي صارم ومقصود. يبرز الجوة أن كوهين، وإن لم يكن منظّر عروض، يرى في البنية الصوتية للشعر دليلا قاطعا على طبيعته المصنوعة. يقول الجوة إن كوهين يعتبر أن النظم هو بنية صوتية ملائمة للمضامين الشعرية[1] . وهذا يعني أن الإيقاع ليس مجرد حلية خارجية، بل هو جزء لا يتجزأ من إنتاج المعنى الشعري. فالقافية، على سبيل المثال، ليست مجرد تكرار صوتي في نهاية الأبيات، بل هي مبدأ تنظيمي يخلق شبكة من العلاقات الصوتية والدلالية داخل القصيدة [2]. إن هذه النظرة للقافية تتجاوز بكثير المفهوم التقليدي الذي يراها مجرد ضرورة موسيقية، فالقافية هي نقطة ارتكاز دلالي، تساهم في إضاءة المعنى وتكثيفه[3]، بفرضها قيودا على الشاعر، تدفعه إلى ابتكار حلول لغوية غير متوقعة، مما يساهم في عملية العدول الدلالي أيضا. فالشاعر

[1] المصدر السابق، ص 242.

[2] المصدر نفسه، ص 274.

[3] محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1944، ص 88.

في بحثه عن كلمة تلتزم بالقافية، قد يكتشف علاقات جديدة بين الكلمات، ويخلق صورا لم تكن لتوجد لولا هذا القيد الصوتي.

والإيقاع في الشعر الحديث ليس مجرد تفعيلات، بل هو نبض داخلي، وحركة نفسية تتدفق عبر اللغة، لتخلق عالما شعوريا خاصا[1]. لذلك يشير الجوة إلى أن كوهين يرى في الإيقاع الشعري عدولا عن إيقاع النثر اليومي الرتيب[2]، هذا العدول يخلق توترا بين النظام الصوتي المتوقع (الوزن) والتحقق الفعلي في الجملة الشعرية، وهو ما يولد طاقة إيقاعية خاصة بالشعر. إذن، فالقافية والنظام الصوتي بشكل عام، من منظور كوهين الذي يعرضه الجوة، هما أول مظهر ملموس لمبدأ السلب؛ إنهما ينفيان النظام الصوتي العشوائي للنثر، ليؤسسا نظاما صوتيا فنيا ومقصودا، يكون هو الأرضية التي ستبنى عليها باقي مستويات العدول. هنا تسقط الوظيفة الشعرية مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التوزيع[3] ، والقافية هي أوضح تجل لهذا الإسقاط، حيث إن التشابه الصوتي (التكافؤ) يفرض نفسه كقانون ينظم تتابع الكلمات (التوزيع).

- **الصورة الشعرية كعدول دلالي جوهري: بناء عالم المتخيل**

إذا كانت القافية تمثل العدول على المستوى الصوتي، فإن **الصورة الشعرية** تمثل قلب العدول وجوهره على المستوى الدلالي. يقدم الجوة هذا الجانب من فكر كوهين باعتباره المساهمة الأهم في مشروعه. فالصورة، وبخاصة **الاستعارة والمجاز**، ليست مجرد أداة تزيينية أو بلاغية كما في النظرات التقليدية، بل هي الآلية الأساسية التي تخرق المعنى الحرفي والمباشر للكلمات[4]، يرى الجوة أن كوهين يعتبر أن الانحراف الشعري هو بالأساس

[1] عز الدين المناصرة: إشكاليات الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005، ص 112.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 273.

[3] ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 87.

[4] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 243.

انحراف دلالي[1]، فبينما تسعى لغة النثر إلى الدقة والوضوح والمطابقة بين الدال والمدلول، يقوم الشعر بخلخلة هذه العلاقة بشكل مقصود.

يوضح الجوة أن كوهين يرى في الاستعارة نموذجا مثاليا لهذا العدول. فالاستعارة ليست مجرد تشبيه حذف أحد طرفيه، كما تقول البلاغة المدرسية، بل هي عملية لخلق معنى جديد لم يكن موجودا من قبل[2]، فعندما يقول الشاعر رأيت أسدا يحارب، فإن كلمة أسد لا تعود دالة على الحيوان المعروف، بل تعدل عن مدلولها الأصلي لتكتسب مدلولا جديدا هو الشجاعة. هذا العدول، ليس مجرد استبدال كلمة بأخرى، بل هو تفاعل بين حقلين دلاليين مختلفين، ينتج عنه ومضة من المعنى الجديد، وهذا بالضبط ما يبرزه الجوة في فكر كوهين: الصورة الشعرية هي أداة معرفية، تخلق رؤى جديدة للعالم.

ويشير الجوة إلى أن هذا العدول الدلالي هو ما يبني عالم القصيدة المتخيل. فاللغة الشعرية، بفضل الصور، تتوقف عن الإشارة إلى الواقع الخارجي، لتبدأ في بناء واقعها الداخلي الخاص[3]. وهذا ما نسميه المخيال الشعري؛ وهو عالم له قوانينه ومنطقه، يتأسس عبر الصور التي تتجاوز حدود الواقع المادي، فالصورة الشعرية ليست صدى للماضي، بل هي انبثاق مفاجئ للغة، تضعنا مباشرة في أصل الكائن المتكلم.

إن هذا التركيز على البعد الخالق للصورة الشعرية يمثل قطيعة مع البلاغة التقليدية التي ركزت على البعد الوصفي أو التزييني للصورة. فالبلاغة العربية في عصور ازدهارها لم تكن مجرد علم بالمحسنات، بل كانت نظرية في إنتاج الخطاب وتأويله، لكنها اختُزلت فيما بعد إلى مجرد تقنيات شكلية[4]، ومشروع كوهين، كما يقدمه الجوة، هو محاولة لإعادة الاعتبار لهذا البعد الإبداعي للبلاغة، من خلال اعتبارها عدولا جوهريا عن نظام اللغة المعياري.

---

[1] المصدر السابق، ص 252.

[2] المصدر نفسه، ص 251.

[3] المصدر نفسه، ص 254.

[4] محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982، ص 45.

- **الغموض كأثر حتمي ومقصود للعدول**

ينتج عن هذا العدول المزدوج، الصوتي والدلالي، أثر حتمي ومقصود في الشعر، وهو الغموض . فالقصيدة لا تقول، بل توحي. إنها لا تشرح، بل تضيء. وهذا الإيحاء وهذه الإضاءة لا يمكن أن يتحققا إلا من خلال لغة تحتفي بالغموض البناء [1].

يوضح الجوة أن الغموض في منظور كوهين ليس نقصا أو عيبا، بل هو خاصية بنيوية في الخطاب الشعري[2]، فبينما يسعى النثر إلى الوضوح التام وإزالة أي لبس (لأنه لغة تواصلية تهدف إلى نقل رسالة واضحة)، فإن الشعر على العكس، يستثمر طاقة الغموض لفتح النص على تعدد الدلالات[3].

ينشأ الغموض من عدة مصادر ترتبط بالعدول[4]:

- ✓ **العدول الدلالي** :الصور الشعرية، بجمعها بين عناصر متباعدة، تخلق علاقات غير مألوفة، مما ينتج معنى غير مباشر وغير محدد، أي معنى غامض.
- ✓ **العدول التركيبي** :خرق نظام الجملة المألوف يجعل العلاقات بين الكلمات أقل وضوحا، مما يساهم في الغموض.
- ✓ **تعدد المعنى** :نتيجة للعدول، تصبح الكلمة في الشعر مشحونة بطاقة إيحائية تتجاوز معناها المعجمي.

وهذا ما يسميه أمبرتو إيكو النص المفتوح؛ وهو النص الذي يترك للقارئ دورا فعالا في إنتاج المعنى، بدلا من أن يقدم له معنى جاهزا ونهائيا [5]. إن هذا الغموض المقصود هو الذي يميز التجربة الشعرية عن تجربة قراءة النثر. فالقارئ أمام النص النثري يبحث عن المعنى الواحد الصحيح، أما أمام القصيدة، فهو ينخرط في مغامرة تأويلية، يستكشف فيها

---

[1] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1982، ص 142.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 258.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص 259.

[5] أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004، ص 34.

طبقات المعنى الممكنة[1]. وهكذا، فإن الغموض من منظور كوهين ليس فشلا في التواصل، بل هو نجاح في تحقيق هدف الشعر[2]، وهو تحفيز خيال القارئ وإشراكه في عملية إنتاج الدلالة.

3- الوظيفة الوجدانية للعدول: الشعر كلغة للشعور

بعد أن أسس أحمد الجوة في عرضه لمشروع جان كوهين الأساس النظري للشعرية القائم على مفهوم العدول، وبعد أن فصّل في آلياته وتجلياته الملموسة في بنية النص (القافية، الصورة، الغموض)، فإنه ينتقل إلى طرح السؤال الغائي :لماذا يلجأ الشعر إلى العدول؟ ما هي الوظيفة النهائية لهذا الخرق المنظم لقواعد لغة النثر؟ إن الإجابة عن هذا السؤال، كما يقدمها الجوة، تكشف عن العمق الإنساني والتواصلي لمشروع كوهين، الذي يتجاوز التحليل اللساني الشكلي لينفتح على أبعاد التلقي والتأثير. يرى الجوة أن كوهين يعتبر أن الهدف الأسمى من كل أشكال العدول هو تحويل وظيفة اللغة من وظيفة معرفية إلى وظيفة وجدانية. فالشعر، في جوهره، ليس لغة لنقل الأفكار، بل هو لغة لخلق الشعور وإثارة الانفعال. وهذا التحول الجذري في وظيفة اللغة هو ما يمنح الشعر مبرر وجوده ويميزه نهائيا عن النثر. إن استكشاف هذه الغاية يقتضي مناقشة ثنائية (المعرفي/الوجداني) كنقطة ارتكاز، ثم تحليل كيفية خلق الأثر الانفعالي عبر العدول، وأخيرا فهم الشعر كنظام لغوي مستقل يهدف إلى التأثير لا الإخبار.

- **من المعرفي إلى الوجداني :تحول وظيفة اللغة**

يضع الجوة في قلب هذا العنصر ثنائية مفهومية أساسية استقاها كوهين من الفلسفة، وهي ثنائية المعرفي والوجداني . يوضح الجوة أن كوهين يرى أن لغة النثر هي لغة معرفية بامتياز، هدفها نقل مضمون فكري واضح ومحدد[3]. فالنثر يسعى إلى تحقيق تطابق بين

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص، 260.

[2] المصدر نفسه، ص 258..

[3] المصدر نفسه، ص 249.

اللغة والفكر، وبين الفكر والواقع، ولذلك فهو يميل إلى الوضوح والمباشرة والدقة. إن غاية النثر هي أن يفهم المتلقي ماذا يقول النص.

في المقابل، يرى كوهين أن الشعر يعدل عن هذه الوظيفة المعرفية ليؤسس لوظيفة جديدة، هي الوظيفة الوجدانية أو الانفعالية[1]، والشعر لا يهدف إلى أن يُفهم بالمعنى العقلي، بل إلى أن يُحس بالمعنى الشعوري. غايته ليست نقل فكرة بل خلق حالة شعورية. وتبعا لذلك تكون اللغة الشعرية لغة انفعالية، بينما لغة العلم هي لغة مرجعية؛ الأولى تهدف إلى تنظيم المواقف وإثارة المشاعر، والثانية تهدف إلى تسجيل الحقائق، وهذا التحول في الوظيفة هو نتيجة مباشرة لعملية العدول. فالعدول، بخرقه للمعنى الحرفي والمنطق التواصلي، يُعطّل قدرة اللغة على نقل المعلومات بشكل مباشر، ولكنه في المقابل يُفعّل طاقتها الإيحائية والانفعالية. يقول الجوة: إن العدول يفرغ الكلمات من معناها المعجمي المباشر، ليشحنها بدلالات عاطفية جديدة[2]. ليغدو استراتيجية لغوية، تهدف إلى إعادة توجيه وظيفة اللغة من العقل إلى الوجدان، لا مجرد لعبة شكلية. فالشعرية لا تكمن في الأفكار التي يحملها النص، بل في الطريقة التي تُبنى بها هذه الأفكار لغويا لخلق أثر جمالي وشعوري[3].

- **خلق الأثر الانفعالي: العدول كاستراتيجية للتأثير**

إذا كانت الغاية هي إثارة الوجدان، فكيف يتحقق ذلك عمليا؟ يوضح الجوة أن كل آليات العدول التي حللها كوهين تساهم في خلق هذا الأثر الانفعالي.

✓ **العدول الصوتي** :الإيقاع والوزن والقافية لا يخاطبون العقل، بل يخاطبون الجسد والنفس مباشرة[4]. إن الموسيقى الشعرية تسبق الفهم، وتخلق حالة من الاستعداد النفسي لتلقي التجربة الشعرية، فلا يكون الوزن الشعري مجرد قالب خارجي، بل هو بنية دالة، تشارك في

[1] المصدر السابق، ص 249.

[2] المصدر نفسه، ص 250.

[3] محمد عزام: شعرية الخطاب–مدخل إلى التحليل الأسلوبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002، ص 55.

[4] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 273.

تشكيل التجربة الشعورية للقصيدة . فالإيقاع السريع قد يوحي بالفرح أو القلق، والإيقاع البطيء قد يوحي بالحزن أو التأمل.

✓ **العدول الدلالي:** قوة الصورة الشعرية لا تكمن في وضوحها المنطقي، بل في قدرتها على إثارة الدهشة وتفجير طاقات الشعور الكامنة في اللغة[1]. وبجمعها بين عناصر متباعدة وغير متوقعة (مثل صمت أزرق أو شمس باكية)، تخلق صدمة إدراكية لدى المتلقي[2] . هذه الصدمة، تكسر رتابة الإدراك المألوف، وتفتح نافذة على عالم الشعور والخيال . فالصورة لا تقدم فكرة، بل تقدم تجربة حسية متخيلة، وهذه التجربة هي التي تثير الانفعال.

✓ **الغموض** :كما رأينا سابقا، الغموض الناتج عن العدول يجبر القارئ على التوقف والتأمل، والانخراط بشكل أعمق في النص[3]، هذا الجهد التأويلي ليس مجرد عملية عقلية، بل هو مشاركة وجدانية في بناء عالم النص. فلذة النص الأدبي تكمن في جزء كبير منها في هذا التوتر بين الوضوح والغموض، وفي هذا الجهد الذي يبذله القارئ لفك شفرات النص[4]، إن هذا الجهد يخلق علاقة حميمة بين القارئ والنص، وهي علاقة وجدانية في جوهرها.

- **الشعر كنظام لغوي مستقل: غاية التأثير لا الإخبار**

نتيجة لهذا التحول الجذري في وظيفة اللغة، يخلص الجوة إلى أن كوهين يرى الشعر كنظام لغوي مستقل، له غاياته وقوانينه الخاصة التي تميزه بشكل قاطع عن لغة النثر. الشعر لا يقول، بل يفعل؛ إنه لا يصف الشعور، بل يخلقه في المتلقي. هذه الفكرة تتوافق مع ما يسميه الفيلسوف اللغوي جون أوستن الأفعال الكلامية الإنجازية، وهي الأقوال التي لا تصف فعلا، بل تنجزه (مثل قول أعدك). وكما يوضح أوستن، فإن قيمة هذه الأقوال لا تقاس بالصدق أو الكذب، بل بالنجاح أو الفشل في إنجاز الفعل المقصود وبالمثل، فإن قيمة

---

[1] علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، 1998، ص 87.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 251.

[3] المصدر نفسه، ص 258.

[4] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1992، ص 154.

القصيدة، من منظور كوهين، لا تقاس بمدى مطابقتها للواقع (الصدق)، بل بمدى نجاحها في إثارة الأثر الوجداني المطلوب[1]، وهذا ما يجعل الشعر نظاما لا-مرجعيا. فالكلمات في الشعر، كما يؤكد رومان ياكبسون، تكتسب قيمة ذاتية، وتصبح هي ذاتها موضوع الانتباه، بدلا من أن تكون مجرد وسيلة شفافة للإشارة إلى الواقع [2]. إن الشعر، بهذا المعنى، هو احتفاء باللغة في بعدها المادي (الصوتي) والجمالي (الصوري) والوجداني (التأثيري).

إذن، فالغاية النهائية للعدول، كما يبرزها الجوة، هي تأسيس هذا النظام اللغوي المستقل. الشعر يعدل عن النثر ليس لأنه يريد أن يقول نفس الأشياء بطريقة أجمل، بل لأنه يريد أن يفعل شيئا مختلفا تماما، إنه يريد أن يؤثر لا أن يخبر. فالأدبية هي هذا التحول الذي يجعل من اللغة غاية في ذاتها، لا مجرد وسيلة، وهذا بالضبط ما يحققه العدول؛ إنه يجعلنا نتوقف عن النظر من خلال اللغة إلى العالم، لنبدأ في النظر إلى اللغة ذاتها، والاستمتاع بثرائها الصوتي، ودهشتها الصورية، وعمقها الوجداني.

في ختام هذا التحليل لمشروع جان كوهين، كما قدمه الباحث أحمد الجوة بوعي نقدي عميق، يمكن القول إننا أمام نظرية شعرية متكاملة الأركان، استطاعت أن تنقل البحث في ماهية الشعر من حقل الذوق الانطباعي إلى مجال التحليل العلمي المنظم. لقد كشف عرض الجوة أن قوة مشروع كوهين لا تكمن في تقديمه لمفهوم العدول بحد ذاته، بل في بنائه نسقا فكريا متماسكا يربط هذا المفهوم بآلياته وغاياته، جاعلا منه مفتاحا لفهم طبيعة اللغة الشعرية ووظيفتها الجوهرية.

فمن خلال الانطلاق من مبدأ السلب الفلسفي الذي يميز الشعر عن النثر، مرورا بتحليل آليات العدول الملموسة في القافية والصورة والغموض، وصولا إلى تحديد الوظيفة الوجدانية كغاية نهائية للشعر، يقدم كوهين إجابة شاملة عن سؤال الشعرية. فالشعر، في

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 250.

[2] ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 85.

نهاية المطاف، ليس مجرد طريقة مختلفة لقول الأشياء، بل هو طريقة لقول أشياء مختلفة تماما؛ إنه ليس لغة تصف الشعور، بل لغة تخلقه وتؤسس له وجودا خاصا.

إن قراءة أحمد الجوة لهذا المشروع لا تقف عند حدود العرض الأمين، بل تتجاوزه إلى التقديم النقدي الذي يبرز أهمية هذا الطرح في سياق الشعرية الحديثة، ويفتح الباب أمام النقد العربي للاستفادة من هذه الأدوات المنهجية في مقاربة نصوصه التراثية والمعاصرة. وهكذا، تظل نظرية العدول، برغم ما قد يوجه إليها من ملاحظات، محطة أساسية في تاريخ الفكر النقدي، ودعوة مستمرة لإعادة النظر في علاقتنا باللغة، ليس كوسيلة للتواصل فحسب، بل كفضاء رحب لخلق العوالم الممكنة وإثارة أعمق المشاعر الإنسانية.

المطلب الثاني: شعرية كمال أبو ديب – توتّر النظرية وانفتاح المنهج

يُمثّل كمال أبو ديب واحدا من أبرز النقّاد العرب الذين سعوا إلى توطين مفاهيم الشعرية الحديثة في البيئة الثقافية العربية، عبر مشروع نقدي طموح يجمع بين العمق النظري والانفتاح المنهجي. فهو لم يتعامل مع الشعرية بوصفها نقلًا آليا لنماذج الغرب، بل بوصفها أفقا للتفكير في بنية الشعر العربي وممكناته الجمالية، في ضوء وعيه بتعدّد المرجعيات وتداخل المناهج بين البنيوية، والسيميائيات، والتفكيكية، والأنثروبولوجيا الثقافية.

إنّ ما يميز تجربة أبو ديب هو ذلك التوتر الخلّاق بين النظرية والمنهج، فهو من جهة يستند إلى الأسس الصارمة للتفكير البنيوي في اللغة والبنية، ومن جهة أخرى يفتح قراءته على المقاربات التأويلية التي تمنح النص حيويته وانفتاحه الدلالي. فالشعرية عنده ليست نظاما مغلقا من القواعد، بل حقلا متحركا من العلاقات والاحتمالات، يُعيد عبره الناقد التفكير في جوهر الشعر العربي وخصوصيته التعبيرية.

1. المشروع التأسيسي لشعرية أبو ديب: القطيعة مع العدول وتأسيس مفهوم الفجوة

في سعيه الحثيث لرسم خريطة الشعرية العربية المعاصرة، يتوقف الناقد أحمد الجوة في الباب الرابع من كتابه (بحوث في الشعريات) عند محطة نقدية فارقة، هي مشروع الناقد كمال أبو ديب. لا يقارب الجوة هذا المشروع بوصفه مجرد إضافة كمية إلى المكتبة النقدية،

بل بوصفه محاولة طموحة لتقديم صورة للبنيوية العربية[1]، تسعى إلى تجديد التفكير في المسألة الأدبية[2]، إن نقطة الانطلاق في هذا المشروع التأسيسي، كما يكشفها تحليل الجوة، تتمثل في حركة مزدوجة؛ هدم وبناء . فهدم أبو ديب يبدأ بإعلان قطيعة صريحة مع إحدى أهم النظريات الشعرية التي هيمنت على الفكر البنيوي، وهي نظرية العدول، وبناؤه يتجلى في محاولته تشييد صرح نظري بديل يرتكز على مفهوم محوري هو الفجوة مسافة التوتر . إن تحليل هذا الموقف التأسيسي يقتضي أولا تفكيك أبعاد الرفض الذي أعلنه أبو ديب لثنائية (الشعر/النثر) التي يقوم عليها مفهوم العدول، ثم استكناه الأبعاد التأسيسية لمفهوم الفجوة الذي قدمه كبديل نظري، وأخيرا، مساءلة هذا التأسيس من خلال إبراز شكوك أحمد الجوة النقدية حول مدى أصالة هذه القطيعة وجدتها.

- **رفض ثنائية (الشعر/النثر): تفكيك الأساس النظري للعدول**

يبدأ أحمد الجوة تحليله لمشروع أبو ديب من لحظة الرفض النقدي. يوضح الجوة أن أبو ديب يؤسس مشروعه على رفضه فكرة التعارض بين الشعر والنثر[3]، وهو الرفض الذي يمثل هجوما مباشرا على نظرية العدول أو الانحراف التي بلورها جان كوهين وتبنتها تيارات واسعة من الأسلوبية والبنيوية. يرى الجوة أن أبو ديب يعتبر هذا التعارض أحد المزالق الأكثر خطورة في دراسة الشعرية[4]، فمن منظور أبو ديب، إن القول بأن الشعر هو انحراف عن لغة النثر يجعل من النثر معيارا أو محكا سويا والخروج عليها انحرافا عن السوائية[5]، وهذا، في رأيه، لا يمثل فهما نقديا للظاهرة بقدر ما يمثل صياغة لها بعبارة مغايرة[6] . أي أنه مجرد إعادة تسمية للمشكلة دون حلها.

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 392.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص 396.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص 398.

[6] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذا الموقف النقدي من أبي ديب ليس معزولا، بل يجد صداه في كتابات نقدية عربية أخرى سعت إلى تجاوز الثنائيات الحادة. فالناقد عبد الله الغذامي، على سبيل المثال، يرى أن الثنائيات الضدية غالبا ما تكون اختزالية، وتفشل في الإمساك بتعقيدات الظاهرة الأدبية، التي قد تتداخل فيها الأنواع والأساليب[1]. ومن هذا المنطلق، فإن رفض أبو ديب للتعارض المطلق بين الشعر والنثر هو محاولة لتجاوز هذه النظرة الاختزالية. ويؤكد الناقد محمد بنيس أن الشعرية الحديثة لم تعد ترى في النثر عدوا لها، بل قد تستثمر طاقاته وإمكانياته السردية والوصفية في بناء القصيدة[2]. ويوضح الجوة أن هذا الرفض يمتد ليشمل كل من بنى نظريته على فكرة الانحراف، حيث يعارض الأسلوبية التي أقامت عملها كله على هذا المبدأ، ويعارض أيضا تشومسكي الذي حدد الاستعارة بأنها انحراف[3]. إن أبا ديب، كما يصوره الجوة، يسعى إلى تحرير الشعر من سلطة النثر كمعيار خارجي، والبحث عن قوانين شعريته في داخله. فالبحث عن شعرية الشعر يجب أن ينطلق من الشعر ذاته، لا من مقارنته بنظام لغوي آخر يُفترض أنه المعيار[4]. ومع ذلك، لا يمرر الجوة هذا الموقف دون مساءلة، فيتساءل بحدة نقدية: ما الدليل على أن ياكوبسن ولوتمان يشتركان مع كوهين في اتخاذ العدول معيار تمييز للشعر من النثر؟[5]. وبهذا التساؤل، يشير الجوة إلى أن أبا ديب قد يقوم بالتعميم وطمس الفروق بين المواقف والرؤى[6]، حيث يجمع نقادا مختلفين تحت مظلة واحدة هي نظرية العدول، لكي يسهل عليه رفضهم جميعا وتأسيس مشروعه الخاص. وهذه الملاحظة النقدية من الجوة تكشف عن قراءة فاحصة لا تقبل المسلمات، وتسعى إلى التدقيق في المرجعيات التي يستند إليها أبو ديب.

---

[1] عبد الله الغذامي: الخطيئة والتكفير – من البنيوية إلى التشريحية، مرجع سابق، ص 67.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث– بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص 112.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 398.

[4] محمد مفتاح: دينامية النص، مرجع سابق، ص 81.

[5] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 398.

[6] المصدر نفسه، ص 398.

- **تأسيس مفهوم الفجوة: مسافة التوتر كبديل نظري**

على أنقاض رفضه لنظرية العدول، يبدأ كمال أبو ديب في بناء مفهومه المركزي البديل الفجوة مسافة التوتر . يقدم الجوة هذا المفهوم باعتباره حجر الزاوية في التصور الجديد للشعرية[1] الذي يبشر به أبو ديب. لا تنشأ الشعرية، من هذا المنظور، من انحراف لغة الشعر عن لغة النثر، بل من التوتر الخلاق الذي يتولد داخل بنية النص الشعري ذاتها. يرى الجوة أن الفجوة عند أبي ديب هي مفهوم لا تقتصر فاعليته على الشعرية، بل إنه لأساسي في التجربة الإنسانية بأكملها[2]، لكنه يجد تجسده الطاغي في الشعر. وهذا يعني أن الشعر هو الفضاء الأمثل لتجلي هذا التوتر الكوني.

يحدد الجوة أبعاد هذا المفهوم كما صاغه أبو ديب. فالفجوة ليست مجرد فراغ، بل هي مسافة توتر ديناميكية تنشأ بين عناصر مختلفة داخل النص. قد يكون هذا التوتر بين موقفين من الوجود الإنساني كما في تحليله لقصيدة امرئ القيس[3]، أو بين الذات وطيف الذات كما في تحليله لشعر أبي نواس[4]، أو بين النص والمتلقي في دائرة التلقي[5]. إن هذا المفهوم، كما يصفه الجوة، أوسع المفاهيم التي صاغها أبو ديب[6]، لأنه يسعى إلى أن يكون شاملا، يغطي كل جوانب التجربة الشعرية، من البنية اللغوية إلى الرؤية الفكرية وصولا إلى عملية القراءة. فالنظريات النقدية الكبرى هي التي تتمكن من تقديم مفهوم مركزي قادر على تفسير أكبر عدد ممكن من الظواهر الأدبية[7]، وهذا هو طموح أبي ديب من خلال مفهوم الفجوة.

---

[1] المصدر السابق، ص 399.

[2] المصدر نفسه، ص 408.

[3] المصدر نفسه، ص 421.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص 427.

[6] المصدر نفسه، ص 408.

[7] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي– الزمن، السرد، التبئير، مرجع سابق، ص 55.

ويوضح الجوة أن أبا ديب يرى أن هذه الفجوة هي منبع الشعرية[1]، فكلما كانت الفجوة أوسع والتوتر أشد، كانت الشعرية أعلى. وهذا ما يبرز في تحليله لشعر أدونيس حيث يرى أن تنامي الشعرية لا يكون بالتعبير المفرد الوارد في السطر الأول، ولا يتحقق إذا قال أدونيس لأنني أمشي أتعب، لأن هذه الجملة الكلية تظل فاقدة للشعرية فقدانا كاملا. فتنامي القصيدة عنده لا يكون إلا بما قاله أدونيس في هذا الشاهد[2]، وهو لأنني أمشي، أدركني نعشي، حيث تتولد الفجوة من التوتر بين فعل الحياة (المشي) وحضور الموت (النعش). هذا ما يثبت أن الشعرية تكمن في قدرة اللغة على خلق توتر دلالي، وتفجير المعاني المتعددة من خلال العلاقات غير المتوقعة بين الكلمات[3]، هذا يتوافق تماما مع مفهوم الفجوة كمسافة توتر.

- **مساءلة التأسيس: شكوك الجوة حول أصالة القطيعة**

على الرغم من تقديمه الواضح لمشروع أبو ديب التأسيسي، فإن أحمد الجوة لا يتبنى هذا المشروع بشكل أعمى، بل يمارس عليه فعل النقد والمساءلة. إن أبرز شكوك الجوة تدور حول مدى أصالة هذه القطيعة مع نظرية العدول، ومدى جدة مفهوم الفجوة. يطرح الجوة سؤالا نقديا حادا حين يقول: كيف السبيل إذن إلى القبول به [مفهوم العدول] ورفضه في آن معا والحال ولسنا نتبين حقا وفاء المؤلف لمنطلقاته؟[4]. هذا التساؤل يكشف عن تناقض يراه الجوة في موقف أبي ديب، الذي يرفض العدول نظريا، لكنه يعود ليتبناه عمليا تحت مسمى آخر.

يرى الجوة أن مفهوم الفجوة قد لا يكون في جوهره إلا صياغة مغايرة لمفهوم العدول. فكثيرا ما تكون الثورات النقدية مجرد إعادة توزيع للمفاهيم القائمة، وتغيير في المصطلحات،

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 400.

[2] المصدر نفسه، ص 471.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة– من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 123.

[4] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 405.

أكثر منها قطيعة جذرية مع الماضي[1]، فحين يعرف أبو ديب الفجوة بأنها توتر بين عنصرين، فإن هذا التوتر لا يمكن أن ينشأ إلا إذا كان هناك عدول أو انحراف لأحد العنصرين عن السياق المتوقع. فالجوة يلمح إلى أن أبا ديب يميز العدول الداخلي من العدول الخارجي الذي عول عليه كوهين[2]، وهذا يعني أن أبا ديب لا يرفض العدول بالمطلق، بل يعيد تعريفه كعدول داخلي ويسميه فجوة.

ويذهب الجوة أبعد من ذلك، حين يشكك في إدعاء أبي ديب استقلاله عن كوهين. فيشير إلى التناقض بين تصريح أبي ديب بأنه لم يقرأ بنية الكلام الشعري لكوهين إلا بعد بلورة مشروعه، وبين تأثره الواضح بأفكاره. يقول الجوة مستغربا: كيف يكون الحكم على منهج كوهين بالوقوع في أحد المزالق الأكثر خطورة... والحال أن المؤلف يصرح في مقدمة الكتاب أنه أجلّ نشر البحث إلى أن أتيح له إحضار نسخة من كتاب كوهين؟[3] ، هذه الملاحظة الدقيقة تضع أمانة أبي ديب العلمية موضع تساؤل، وتوحي بأن رفضه لكوهين قد يكون استراتيجية خطابية لتأكيد أصالته وتفرده، أكثر منه موقفا نقديا مبنيا على قراءة معمقة. فتاريخ النقد العربي الحديث حافل بظاهرة استيراد المفاهيم الغربية مع محاولة طمس مصادرها لإيهام القارئ بالأصالة[4].

1-الطبيعة التلفيقية لمفهوم الفجوة: الدوائر المرجعية المتناقضة

إذا كان الموقف التأسيسي لشعرية كمال أبو ديب يرتكز على مفهوم مركزي هو الفجوة مسافة التوتر، فإن هذا المفهوم، كما يكشفه التحليل النقدي العميق لأحمد الجوة، ليس مفهوما بسيطا أو أحادي البعد. فعلى الرغم من تقديمه كبديل متجانس لنظرية العدول، إلا أن تفكيك بنيته يكشف عن طبيعة تلفيقية مركبة، حيث سعى أبو ديب إلى جعله مفهوما شموليا قادرا على استيعاب مختلف جوانب التجربة الشعرية. يرى الجوة أن أبا ديب، في سبيل بناء هذا

[1] محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، دار الأمان، بيروت، 2012، ص 78.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 400.

[3] المصدر نفسه، ص 397.

[4] حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985، ص 99.

المفهوم الموسع، قام باستدعاء واستعارة مفاهيم وأدوات من حقول نقدية ونظرية متعددة ومتباينة أحيانا، ودمجها تحت مظلة الفجوة. هذه العملية، كما يبرزها الجوة، لم تكن دائما عملية تركيب إبداعي، بل أدت في كثير من الأحيان إلى خلق أمشاج نظرية غير متجانسة[1] ، مما جعل مفهوم الفجوة يتأرجح بين دوائر مرجعية مختلفة، تبدأ من البنيوية اللسانية الصارمة، مرورا بالرؤياوية الفلسفية، وصولا إلى نظرية التلقي. إن تتبع هذه الدوائر المرجعية يكشف عن التوترات الداخلية التي يعاني منها المفهوم، ويطرح سؤالا جوهريا حول تماسكه النظري.

- **الدائرة البنيوية: استلهام ياكبسون وتشومسكي**

في محاولته الأولى لتأصيل مفهوم الفجوة ومنحه أساسا علميا، يلجأ كمال أبو ديب، كما يوضح الجوة، إلى ترسانة المفاهيم البنيوية اللسانية. يبرز الجوة أن أبا ديب يستعين في تحديد الفجوة بمعطيات لسانية أظهرها عنده المحور المنسقي (النسقي) والمحور التراصفي (الجدولي)[2] وهما المحوران الأساسيان في تحليل اللغة عند رومان ياكبسون. فالفجوة، في بعدها اللساني الأول، تنشأ من التوتر بين ما هو متوقع على محور الاختيار (المحور الجدولي/الاستبدالي) وما يتحقق فعليا على محور التركيب (المحور المنسقي/التأليفي). وكما يوضح ياكبسون، فإن الوظيفة الشعرية تتميز بإسقاط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التوزيع[3] . أبو ديب، في هذا السياق، يرى أن الفجوة هي نتيجة لهذا الإسقاط الذي يخلق علاقات غير متوقعة بين الكلمات.

لكن الجوة لا يتوقف عند هذا التشابه، بل يكشف عن تشويش في استخدام أبي ديب لهذه المفاهيم، حيث يرى أن تحليله يبدو معقدا ومشوشا[4]، فالجوة يلمّح إلى أن أبا ديب يأخذ الإطار النظري العام من ياكبسون، لكنه يوظفه بطريقة خاصة تخدم مفهومه عن الفجوة دون

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 409.

[2] المصدر نفسه، ص 410.

[3] محمد العمري: البلاغة العربية– أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999، ص 92.

[4] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 410.

الالتزام بالصرامة المنهجية التي تميز ياكبسون. فالكثير من الدراسات العربية التي استلهمت البنيوية قامت بتطبيق انتقائي ومجتزأ لأدواتها، مما أفرغها أحيانا من عمقها النظري[1]، ولا يكتفي أبو ديب بياكبسون، بل ينتقل إلى مرجعية بنيوية أخرى هي اللسانيات التوليدية التحويلية عند نعوم تشومسكي. يوضح الجوة أن أبا ديب يبلور مفهوم الفجوة في إطار مفهومين جوهريين في دراسة اللغة حددهما وطور تطبيقاتهما بشكل خاص تشومسكي هما مفهوما البنية السطحية والبنية العميقة[2]. من هذا المنظور، تصبح الفجوة هي المسافة بين البنية النحوية السطحية للقصيدة والبنية الدلالية العميقة التي تكمن وراءها. لكن مرة أخرى، يمارس الجوة نقده اللاذع، فيشير إلى أن أبا ديب لا يقدم في الفقرة الواحدة والعشرين أي توضيح يسمح بتبين الكيفية التي تتولد بها الشعرية عند الانتقال من أولى البنيتين إلى الثانية[3]. إن الجوة يرى أن أبا ديب يستعير المصطلح (البنية السطحية/العميقة) دون أن يتبنى الآلية التحليلية التي تقف وراءه، مما يجعل استخدامه له سطحيا. هذه الاستعارة المفاهيمية دون استيعاب خلفيتها الإبستمولوجية ومنهجها التحليلي يؤدي إلى فوضى منهجية وخواء معرفي[4].

- **الدائرة الرؤياوية: التأثر بأدونيس وجولدمان**

سرعان ما يكتشف الجوة أن مفهوم الفجوة عند أبي ديب لا يبقى حبيس الدائرة اللسانية الضيقة، بل يتوسع ليشمل أبعادا فكرية وفلسفية، وهنا تبرز مرجعيته الثانية: الدائرة الرؤياوية. يرى الجوة أن أبا ديب، متأثرا بشكل كبير بالشاعر والناقد أدونيس، ينقل مفهوم الفجوة من مستوى التكوين اللحمي للنص الشعري إلى مستوى ما ورائي؛ أي مستوى الموقف

[1] ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص 87.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 411.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، مرجع سابق، ص 155.

الفكري أو الرؤيا الكلية [1]. لم تعد الفجوة مجرد توتر لغوي، بل أصبحت فجوة بين رؤية الشاعر للعالم والواقع السائد، أو توترا بين الحاضر والتاريخ، أو بين الذات والآخر.

يبرز الجوة هذا التحول من خلال تحليل أبي ديب لقصائد أدونيس، حيث تصبح الفجوة هي المسافة بين العادي والخارق أو بين الاحتراق والولادة[2]. هنا، يقترب مفهوم الفجوة بشكل كبير من مفهوم الرؤيا عند أدونيس، التي يعرفها بأنها قفزة خارج المفهومات السائدة وتغيير في نظام الأشياء وفي نظام النظر إليها[3]، لكن الجوة يسجل ملاحظة نقدية هامة، وهي أن هذا التوسع في المفهوم يجعله يفقد دقته العلمية. يقول: "هذا التعريف للرؤيا لا يذكر مكونا أساسيا من مكونات هذا المصطلح ذي النسغ الصوفي"[4]، مشيرا إلى أن أبا ديب وأدونيس يقدمان مفهوما مبتسرا للرؤيا.

ولا يتوقف أبو ديب عند أدونيس، بل يستدعي مرجعية سوسيولوجية هي نظرية رؤية العالم عند لوسيان جولدمان. يرى الجوة أن أبا ديب يخلط الرؤيا برؤية العالم ويقرب بينهما تقريبا يثير الاستغراب[5]، فرؤية العالم عند جولدمان هي بنية جامعة لجملة من المصالح، ومن القيم الاجتماعية تتجسم بطريقة ضمنية في مخيال جماعة[6]، وهي مفهوم سوسيولوجي مرتبط بوعي طبقة اجتماعية. أما الرؤيا الشعرية فهي تجربة فردية ذاتية. إن هذا الخلط، كما يرى الجوة، يؤدي إلى تمييع الشحنة الاصطلاحية للمفاهيم[7]، ويجعل مفهوم الفجوة مفهوما هلاميا يمكن أن يعني أي شيء وكل شيء. فالدقة المنهجية تقتضي التمييز بين المفاهيم المتجاورة، وتحديد حدود كل منها، وإلا تحول النقد إلى مجرد إنشاء بلاغي[8].

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 474.

[2] المصدر نفسه، ص 416.

[3] المصدر نفسه، ص 417.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[5] المصدر نفسه، ص 418.

[6] المصدر نفسه، ص 419.

[7] المصدر نفسه، ص 432.

[8] سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، 1985، ص 12.

- **دائرة التضاد ودائرة التلقي: توسيع حدود المفهوم**

في سعيه المستمر نحو الشمولية، يضيف أبو ديب بعدين آخرين لمفهوم الفجوة، مما يزيد من طابعه التلفيقي؛ البعد الأول هو دائرة التضاد، يوضح الجوة أن أبا ديب في أكثر من موضع يحدد الفجوة انطلاقا من هذا المبدأ التضاد[1]. فبدلا من أن تكون الشعرية نتاج المشابهة كما في البلاغة التقليدية، يرى أبو ديب أنها نتاج التضاد . والفجوة هي مسافة التوتر الحادة بين موقفين من الوجود الإنساني، موقفين يمثلان ثنائية ضدية[2]، لكن الجوة يرى أن أبا ديب لا يقدم ضبطا للمقصود بما يستعمله من عبارة[3] ويخلط بين التضاد والمفارقة والتناقض، مما يجعل المفهوم غامضا. أما الدائرة الأخيرة التي يضيفها أبو ديب لمفهومه، فهي دائرة التلقي، يوضح الجوة أن دائرة التلقي تنفتح على مفهوم الفجوة وتشتمله [4]. هنا، تصبح الفجوة هي الفضاء الذي تتشكل فيه بنية من العلاقات المتشابكة بين النص والمتلقي[5]. يستعير أبو ديب هذا المفهوم من نظرية التلقي الألمانية، وبخاصة من فولفغانغ إيزر الذي يستخدم مصطلح الفراغ أو بنية الفراغات للإشارة إلى الفجوات في النص التي يجب على القارئ أن يملأها. يلاحظ الجوة أن مفهوم الفجوة عند أبي ديب ليس أمرا يختلف عما أسماه إيزر بنية الفراغات[6]، ولكنه ينتقد أبا ديب لأنه ينتزع المفهوم من سياقه النقدي-الثقافي، ويعول في تقديمه على إشارات خاطفة[7]، دون أن يقدم تحليلا عميقا لكيفية عمل هذه الفجوات في عملية القراءة. وكما يقول الناقد الألماني هانز روبرت ياوس، فإن نظرية التلقي ليست مجرد إضافة القارئ إلى معادلة النص، بل هي إعادة بناء كاملة لمفهوم التاريخ

---

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 420.

[2] المصدر نفسه، ص 421.

[3] المصدر نفسه، ص 420.

[4] المصدر نفسه، ص 427.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص 431.

[7] المصدر نفسه، ص 429.

الأدبي من منظور أفق انتظار القراء[1] . وهذا العمق هو ما يراه الجوة غائبا في استعارة أبي ديب للمفهوم. هذا ما يقودنا إلى أنّ قوة النظرية النقدية تكمن في دقة جهازها المفاهيمي، وقدرتها على التمييز بين المصطلحات[2].

2-نقد المنهج: إشكالات الأصالة والتماسك في شعرية أبو ديب

بعد أن فكك أحمد الجوة الأساس النظري لمشروع كمال أبو ديب، وكشف عن طبيعته التلفيقية ، فإنه يسعى لإصدار حكم نقدي شامل على منهجية المشروع بأكملها. لا يعود الأمر هنا مجرد تحليل لمفهوم الفجوة، بل هو مساءلة عميقة للطريقة التي بنى بها أبو ديب خطابه النقدي، وللآليات التي اتبعها في التعامل مع مراجعه الغربية والعربية. يرى الجوة أن هذه المنهجية، على الرغم من طموحها المعلن للتجديد، تعاني من إشكالات بنيوية حادة تمس أصالتها وتماسكها . وتتجلى هذه الإشكالات -كما يبرزها الجوة- في ثلاثة محاور نقدية أساسية :المنهجية الانتقائية والمبتسرة في التعامل مع المصادر، مشكلة التلفيق وغياب النسق النظري المتجانس، وأخيرا، سؤال الأصالة الذي يضع المشروع كله في دائرة التساؤل بين كونه تجديدا حقيقيا أم مجرد مراوغة نقدية.

- **إشكالية المنهجية الانتقائية: التوظيف المبتسر للمرجعيات**

يوجه أحمد الجوة نقدا منهجيا حادا للطريقة التي يتعامل بها كمال أبو ديب مع المرجعيات النظرية التي يستند إليها. يرى الجوة أن أبا ديب يمارس منهجا انتقائيا ومبتسرا، حيث يستقدم حشدا من الأصول النظرية[3]، لكنه لا يدخل معها في حوار نقدي عميق، بل يوظفها بشكل يخدم أطروحته المسبقة. تتجلى هذه الإشكالية في عدة مظاهر:

✓ **الاقتباس دون تحليل** :يلاحظ الجوة أن أبا ديب يقتصر على إيراد أسماء الأعلام أو الإشارة إلى مفاهيمهم بشكل عابر[4] دون أن يقدم تحليلا كافيا لسياق هذه المفاهيم وأبعادها

[1] هانس روبرت ياوس: جماليات التلقي-من أجل تأويل جديد للنص الأدبي، مرجع سابق، ص 58.

[2] محمد العمري: في بلاغة الخطاب- نحو تجربة بلاغية جديدة، مرجع سابق، ص 211.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 406.

[4] المصدر نفسه، ص 397.

النظرية. على سبيل المثال، في حديثه عن تشومسكي، لا يقدم أي توضيح يسمح بتبين الكيفية التي تتولد بها الشعرية عند الانتقال من البنية السطحية إلى العميقة[1] . وهذا ما يجعل استدعاءه لهذه المرجعيات يبدو وكأنه استعراض معرفي أكثر منه توظيفا منهجيا دقيقا. فالتعامل السليم مع النظرية النقدية يقتضي استيعابها في كليتها، وليس انتقاء ما يتناسب مع أفكارنا المسبقة فقط[2].

✓ **طمس الفروق الدقيقة :** ينتقد الجوة ميل أبي ديب إلى التعميم وطمس الفروق بين المواقف والرؤى[3] . فعندما يرفض نظرية العدول، فإنه يضع كوهين وياكبسون ولوتمان في سلة واحدة، متجاهلا الفروق الجوهرية بين مشاريعهم. وبالمثل، فإنه يخلط الرؤيا برؤية العالم[4]، متجاهلا الفارق بين مفهوم أدونيس الذاتي ومفهوم جولدمان السوسيولوجي. هذه المنهجية، كما يراها الجوة، تؤدي إلى تمييع الشحنة الاصطلاحية للمفاهيم[5]، وكما يؤكد الناقد عبد الله إبراهيم، فإن الدقة المفهومية هي شرط أساسي لأي خطاب نقدي يطمح إلى العلمية[6].

✓ **التناقض في الموقف من المرجعيات :** يكشف الجوة عن تناقض صارخ في موقف أبي ديب من بعض مراجعه، وبخاصة جان كوهين. فمن جهة، يرفض فكرة التعارض بين الشعر والنثر التي أقامها كوهين[7]، ومن جهة أخرى، يقبل بفكرة العدول مرة أخرى بالكيفية التي صيغ بها المفهوم، بل قوله بتطوير كوهين للمفهوم نفسه[8]. هذا التناقض الحاد، كما يرى

---

[1] المصدر السابق، ص 411.

[2] محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مرجع سابق، ص 85.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 398

[4] المصدر نفسه، ص 418.

[5] المصدر نفسه، ص 432.

[6] عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة– تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2018، ص34.

[7] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 400.

[8] المصدر نفسه، ص 405.

الجوة، يبعث حقا على الحيرة[1]. ويدل على غياب موقف نقدي واضح ومستقر. فالتماسك المنطقي هو عماد أي مشروع فكري جاد، والتناقض هو أول علامات ضعفه[2] .

✓ **مشكلة التلفيق وغياب النسق النظري المتجانس**

نتيجة لهذه المنهجية الانتقائية، يخلص أحمد الجوة إلى أن مشروع كمال أبو ديب هو مشروع تلفيقي يفتقر إلى النسق النظري المتجانس. فمفهوم الفجوة المركزي، الذي يفترض أن يكون عماد النظرية، هو في حقيقته أمشاج من النظرية التفاعلية في الصورة، ومن تحاليل جاكبسون الإنشائية وتحاليل كوهين المتصلة بالعدول، ونظرية ريفاتير الأسلوبية المتعلقة بخيبة الانتظار[3]. إن هذا الجمع بين نظريات مختلفة في منطلقاتها وأدواتها (البنيوية، السوسيولوجية، نظرية التلقي) في مفهوم واحد، دون صهرها في بوتقة نظرية جديدة ومتماسكة، يؤدي إلى اضطراب منهج التأليف[4].

يصف الجوة كتاب في الشعرية بأنه مبني على فقرات متناثرة ينقض أحدها الآخر[5] مما يشوش ذهن الناظر في الكتاب، خاصة وهو ذو طابع نظري يحوج إلى التركيز[6]. هذا التشويش ليس مجرد عيب شكلي، بل هو انعكاس لغياب نسق فكري داخلي يربط بين أجزاء النظرية. فأيّ لنظرية نقدية ليست مجرد تجميع للمفاهيم، بل هي بناء منطقي ونسقي، تكون فيه المفاهيم مترابطة وتستند إلى بعضها البعض. وهذا النسق هو ما يراه الجوة مفقودا في شعرية أبي ديب، حيث تتحرك الأفكار في دوائر متصارعة تمحو الواحدة منها سابقتها[7]. إن هذا النقد المنهجي الذي يوجهه الجوة يتجاوز أبا ديب ليلامس إشكالية أوسع في النقد العربي

---

[1] المصدر السابق، ص 483.

[2] جابر عصفور: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999، ص 212.

[3] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 407.

[4] المصدر نفسه، ص 406.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[6] المصدر نفسه، ص 396.

[7] المصدر نفسه، ص 468.

المعاصر. فالناقدة يمنى العيد ترى أن الكثير من الخطابات النقدية العربية المعاصرة تعاني من هيمنة الاستعارة على المفهوم، حيث يتم استيراد المفاهيم الغربية واستخدامها بشكل انتقائي دون بناء أنساق نظرية متكاملة[1]. ومشروع أبي ديب، كما يصوره الجوة، يمثل نموذجا لهذه الإشكالية، حيث يتم استجلاب أشتات من النظريات وأمشاج من الشعريات[2] دون أن يؤدي ذلك إلى بناء نظرية متماسكة. وهذا ما يفضي إلى أنّ أزمة النقد العربي ليست في ندرة الاطلاع على النظريات الغربية، بل في غياب المنهجية القادرة على تمثلها وهضمها وتوظيفها في بناء رؤى نقدية أصيلة[3].

- **سؤال الأصالة: بين التجديد والمراوغة النقدية**

في نهاية تحليله، يطرح أحمد الجوة السؤال الأهم والأخطر: هل يمثل مشروع كمال أبو ديب تجديدا حقيقيا وأصيلا في الفكر النقدي العربي، أم هو مجرد مراوغة نقدية، تعيد إنتاج المفاهيم الغربية تحت مسميات جديدة؟ لا يقدم الجوة إجابة قاطعة، لكن تحليله يميل بوضوح نحو الخيار الثاني. فمن خلال كشفه عن التناقضات في موقف أبي ديب من كوهين، وعن التشابه الجوهري بين مفهوم الفجوة ومفهوم العدول ومفهوم الفراغ عند إيزر، فإن الجوة يوحي بأن الأصالة في هذا المشروع هي أصالة شكلية (في المصطلح) أكثر منها أصالة جوهرية (في المفهوم والمنهج).

يشير الجوة إلى أن الناقد البنيوي العربي الحديث كان همه القبض على مفهوم إجرائي يبرز من خلال علمية عمله، مبهرا القارئ العربي بصورته كفاتح أو كمقدم لبديل يخرج بالفكر العربي من تخلفه[4]. هذه الملاحظة الذكية تضع مشروع أبي ديب في سياق نفسي–ثقافي أوسع، وهو سياق عقدة النقص تجاه الغرب، والرغبة في إثبات الذات من خلال إدعاء التجديد والأصالة. وكما يقول الناقد إدوارد سعيد فإن الكثير من المثقفين في العالم الثالث

---

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، مرجع سابق، ص 77.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 484.

[3] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 215.

[4] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 406.

يتأرجحون بين التبعية الكاملة للغرب والرفض المتعالي له، وقليلون هم من ينجحون في إقامة حوار نقدي متكافئ معه. ومع ذلك، لا يغمط الجوة حق أبي ديب تماما. فهو يعترف بأن مشروعه كان مهما في إثارة النقاش وتحريك المياه الراكدة في النقد العربي. فأبو ديب، على الرغم من كل الإشكالات المنهجية، ساهم في تعريف القارئ العربي على تيارات نقدية حديثة، وفتح أمامه آفاقا جديدة للتفكير في الأدب[1]. لكن هذه المساهمة، كما يراها الجوة، تبقى في مستوى الجلب والتقديم، ولا ترقى إلى مستوى التأسيس النظري الأصيل. هذا ما يؤكد أنّ المرحلة الأولى من الحداثة النقدية العربية كانت مرحلة ترجمة واقتباس، أما مرحلة الإبداع النقدي الأصيل فلم تأت إلا لاحقا، وما زالت في بداياتها.

في ختام هذه القراءة النقدية التي يقدمها أحمد الجوة لشعرية كمال أبو ديب، نجد أنفسنا أمام تحليل معمق لا يكتفي بعرض الأفكار، بل يغوص في مساءلة الأسس المنهجية والإبستمولوجية لمشروع نقدي عربي طموح. لقد كشف الجوة ببراعة كيف انطلق أبو ديب من لحظة قطيعة نقدية برفضه لنظرية العدول، ليؤسس مفهومه المركزي البديل الفجوة مسافة التوتر. لكن هذا التأسيس، كما أوضح التحليل، لم يكن بناء متجانسا، بل كان عملية تلفيقية معقدة استدعت مرجعيات متعددة ومتباينة، من البنيوية اللسانية إلى الرؤياوية الفلسفية ونظرية التلقي.

إن الحكم النقدي الذي يخلص إليه الجوة ليس حكما عدميا، بل هو تشخيص دقيق لإشكالات الأصالة والتماسك التي واجهت هذا المشروع. فمن خلال كشفه عن الانتقائية في التعامل مع المصادر، وغياب النسق النظري المتجانس، وضع الجوة مشروع أبو ديب في سياق أوسع هو سياق البنيوية العربية وتحدياتها، متسائلا بذكاء حول ما إذا كانت هذه المحاولة تمثل تجديدا حقيقيا أم مجرد مراوغة نقدية تعيد إنتاج النظريات الغربية بمصطلحات جديدة.

[1] المصدر السابق، ص 393.

وهكذا، يتركنا تحليل الجوة أمام صورة مركبة لكمال أبو ديب؛ فهو ناقد رائد سعى إلى تجديد الفكر النقدي العربي، وفتح أمامه آفاقا نظرية رحبة، لكن مشروعه، في المقابل، ظل محفوفا بالتوترات والتناقضات المنهجية التي حالت دون اكتماله كنسق نظري متماسك وأصيل. وفي نهاية المطاف، تكمن قيمة قراءة الجوة في أنها لا تقدم إجابات نهائية بقدر ما تفتح أسئلة نقدية جوهرية حول شروط بناء خطاب نقدي عربي حديث، قادر على الحوار مع الآخر دون أن يفقد هويته، وعلى التأسيس للإبداع دون الوقوع في فخ التلفيق.

المطلب الثالث: من العدول إلى الفجوة – تحوّلات المفهوم الشعري ومفارقات القراءة

2. الأساس النظري: من ثنائية العدول الصارمة إلى شمولية الفجوة المراوغة

في قلب كل مشروع نقدي كبير يكمن مفهوم مركزي يشكل نواته الصلبة، ومنه تتفرع الإجراءات التحليلية وتتحدد الغايات المعرفية. عند المقارنة بين شعرية جان كوهين، كما قدمها أحمد الجوة كنموذج للمركز النقدي الغربي، وشعرية كمال أبو ديب كنموذج للهامش العربي الساعي إلى التأسيس، تبرز المفارقة الجوهرية بوضوح في طبيعة هذا المفهوم المركزي. فبينما يؤسس كوهين مشروعه على مفهوم العدول القائم على ثنائية ضدية واضحة ومنهج تحليلي صارم يهدف إلى التمايز، يسعى أبو ديب إلى بناء مشروع بديل على أنقاض مفهوم الفجوة الشمولي الذي يهدف إلى رصد التوتر . إن هذه المفارقة بين العدول والفجوة، كما يكشفها تحليل الجوة النقدي، لا تعكس مجرد اختلاف في المصطلح، بل تكشف عن رؤيتين متباينتين لطبيعة الشعرية، وعن منهجين مختلفين في بناء النظرية النقدية، أحدهما يتسم بالصرامة العلمية، والآخر بالطموح التلفيقي.

- **شعرية العدول عند كوهين: شعرية التمايز والصرامة البنيوية**

يقدم أحمد الجوة مشروع جان كوهين باعتباره نموذجا للصرامة المنهجية التي تطمح إلى تأسيس علم للشعر. وفي قلب هذا الطموح العلمي، يكمن مفهوم العدول ، الذي يقوم على أساس نظري واضح وحاسم –ثنائية ضدية صارمة بين الشعر والنثر– يرى الجوة أن

كوهين يؤسس نظريته على التعارض الكلي بين الشعر والنثر[1] فالنثر يمثل لغة المعيار، أو الدرجة صفر للكلام، التي تخضع لقواعد التواصل المنطقي والإخباري. أما الشعر، فيعرف تعريفا سلبيا وجذريا بأنه **لا–نثر**، أي أنه خرق منظم ومقصود لقواعد لغة النثر[2]، هذا التمايز الحاد ليس مجرد اختلاف في الدرجة، بل هو اختلاف في الطبيعة والماهية.

إن هذه الصرامة في التمييز تمنح مفهوم العدول قوة إجرائية هائلة. فالمنهج الذي يقترحه كوهين، كما يبرزه الجوة، هو منهج محايث وبنيوي، يسعى إلى رصد هذا العدول في مستويات اللغة الملموسة: في الصوت (النظم)، وفي الدلالة (الصورة)، وفي التركيب (بنية الجملة).

الغاية من هذا المنهج، كما يستشف من عرض الجوة، هي تحديد شعرية النص كخاصية لغوية موضوعية، قابلة للوصف والقياس. إنها شعرية التمايز، حيث تكمن قيمة الشعر في قدرته على أن يكون مختلفا ومغايرا للغة اليومية. إن شعرية كوهين، بتركيزها على العدول، تقدم إطارا علميا صارما لرصد هذا التحويل، وتجعل من التمايز عن النثر شرط وجود الشعر ذاته.

في المقابل تماما، يقدم أحمد الجوة مشروع كمال أبو ديب باعتباره محاولة لتجاوز هذه الثنائية الصارمة. ينطلق أبو ديب، كما رأينا، من رفضه فكرة التعارض بين الشعر والنثر[3] معتبرا إياها أحد المزالق الأكثر خطورة[4]. وعلى أنقاض هذا الرفض، يؤسس لمفهومه المركزي الفجوة مسافة التوتر . لا تنشأ الشعرية هنا من مجرد التمايز عن نظام خارجي (النثر)، بل من التوتر الداخلي الذي يتولد داخل بنية التجربة الشعرية ذاتها. يوضح الجوة أن

[1] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 397.

[2] المصدر نفسه، ص 239.

[3] المصدر نفسه، ص 396.

[4] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

هذا المفهوم عند أبي ديب أوسع المفاهيم التي صاغها[1]، لأنه لا يقتصر على البعد اللغوي، بل يسعى ليشمل كل أبعاد النص.

إن شعرية أبي ديب هي شعرية التوتر لا التمايز. فالفجوة، كما يحللها الجوة، هي مسافة توتر تنشأ بين:

- ✓ **مكونات لغوية** :بين البنية السطحية والبنية العميقة، أو بين المحور الجدولي والمحور النسقي.
- ✓ **رؤى ومواقف فكرية** :بين رؤية الشاعر للعالم والواقع السائد، أو بين الحضور والغياب.
- ✓ **أقطاب وجودية** :بين الحياة والموت، أو الذات والآخر.
- ✓ **أطراف عملية التلقي** :بين النص والقارئ.

هذا الطموح الشمولي، الذي يسعى إلى جعل الفجوة مفهوما قادرا على تفسير كل شيء، من البنية اللسانية إلى الرؤيا الصوفية، هو ما يثير شكوك الجوة النقدية.

- **نقد الجوة للمفارقة: من الصرامة إلى المراوغة**

هنا تكمن ذروة التحليل النقدي الذي يقدمه أحمد الجوة. فهو يضع المفهومين في مواجهة مباشرة ليكشف عن المفارقة الجوهرية بينهما. فبينما يتميز مفهوم العدول بالصرامة والتحديد، حيث إنه مرتبط بنقطة مرجعية واضحة (النثر)، فإن مفهوم الفجوة يتميز بالمراوغة والسيولة، لأنه يمكن أن ينشأ بين أي طرفين يحددهما الناقد. يرى الجوة أن هذا التوسع في مفهوم الفجوة يبعثر حقيقة المفهوم ويجعله محل تنازع بين التصور ونقيضه[2]. والأهم من ذلك، أن الجوة يشكك في أصالة القطيعة التي يدعيها أبو ديب. فهو يرى أن الفجوة بحد ذاتها لا يمكن أن تُفهم إلا كشكل من أشكال العدول الداخلي . فالتوتر لا يمكن أن ينشأ بين عنصرين إلا إذا عدل أحدهما عن السياق المتوقع الذي يفرضه الآخر. وبهذا، يخلص الجوة

[1] المصدر السابق، ص 408.

[2] المصدر نفسه، ص 429.

إلى أن رفض أبي ديب للعدول قد يكون مجرد تغيير في المصطلح، وأن جوهر إحالة مفهوم الفجوة على مفهوم الانزياح عند كوهين لا يتزحزح بإطلاق عن مشروعيته[1].

1-المنهج النقدي: بين الصرامة العلمية في المركز والتلفيق المنهجي في الهامش

إن المقارنة المنهجية، كما يقدمها أحمد الجوة بوعي نقدي ثاقب، لا تكشف مجرد اختلاف في الأسلوب، بل تكشف عن رؤيتين متباينتين لطبيعة النظرية النقدية ذاتها. فمن جهة، يقف مشروع جان كوهين كنموذج للصرامة العلمية والنسق المنهجي المتجانس الذي يميز المركز النقدي الغربي الساعي إلى التأسيس. ومن جهة أخرى، يبرز مشروع كمال أبو ديب كنموذج لما يسميه الجوة التلفيق المنهجي وغياب النسق، وهي الإشكالية التي يراها سمة لبعض الممارسات النقدية في الهامش العربي الطامح إلى إثبات الذات. إن هذه المقابلة بين الصرامة والتلفيق لا تهدف إلى إصدار حكم قيمة بقدر ما تهدف إلى تشخيص إشكاليات بناء الخطاب النقدي العربي الحديث في علاقته المعقدة بمرجعياته.

- **منهج كوهين: الصرامة، النسق، والتأسيس الواضح**

يقدم أحمد الجوة مشروع جان كوهين كنموذج للتماسك المنهجي. فالسمة الأبرز في منهجية كوهين هي النسقية؛ فهو لا يقدم أفكارا متفرقة، بل يبني نسقا نظريا متكاملا[2]، ينطلق من مبدأ عام (العدول)، ثم يتدرج في تطبيقه على مستويات اللغة المختلفة، وصولا إلى تحديد الغاية النهائية (الوظيفة الوجدانية). هذا البناء المنطقي المتدرج هو ما يمنح نظريته قوتها العلمية والإقناعية. فقيمة النظرية لا تكمن في صحتها المطلقة، بل في تماسكها الداخلي وقدرتها على تفسير الظواهر التي تتناولها.

السمة الثانية في منهجية كوهين هي التجانس المرجعي؛ فهو يستمد أدواته ومفاهيمه بشكل أساسي من حقل معرفي واحد هو اللسانيات البنيوية. هذا التجانس يضمن للنسق

[1] المصدر السابق، ص 483.

[2] المصدر نفسه، ص 239.

النظري وحدته وتماسكه، ويجنبه التناقضات التي قد تنشأ عن استعارة مفاهيم من حقول معرفية متباينة.

أما السمة الثالثة، فهي الوضوح في العلاقة بالمرجعيات . فعلى الرغم من أن كوهين مؤسس، إلا أنه لا يدعي الانطلاق من فراغ. علاقته بمرجعياته (أرسطو، الشكلانية الروسية، ياكبسون) هي علاقة حوار وتجاوز، لا علاقة إخفاء أو مراوغة. إنه يبني على ما قدمه السابقون، ولكنه يعيد صياغته ضمن نسقه الخاص. هذه الشفافية المنهجية، كما يراها الجوة، هي سمة الخطابات النقدية الواثقة من نفسها. إن الجوة، بتقديمه لمشروع كوهين بهذه الصورة، يرسم نموذجا لما يجب أن تكون عليه الصرامة العلمية في النقد: بناء نسقي، تجانس مرجعي، وشفافية في التعامل مع المصادر.

- **منهج أبو ديب: التلفيق، غياب النسق، والمراوغة المرجعية**

في المقابل تماما، يقدم أحمد الجوة مشروع كمال أبو ديب كنموذج لإشكالية التلفيق المنهجي .فبدلا من النسق المتجانس، نجد أشتات من النظريات وأمشاج من الشعريات[1] . يرى الجوة أن أبا ديب، في سعيه لبناء مفهوم الفجوة الشمولي، قام بعملية تلفيق بين مرجعيات متعددة ومتنافرة. فهو يجمع بين ياكبسون وتشومسكي، وأدونيس وجولدمان، وإيزر وبارت، دون أن ينجح في صهر هذه المرجعيات في بناء نظري متجانس.[2] هذه العملية، كما يراها الجوة، تؤدي إلى اضطراب منهج التأليف وتلفيق يفتقر إلى البناء المنطقي. هذه التلفيقية هي العدو الأول للمنهج العلمي، لأنها تجمع بين عناصر غير متجانسة دون أي رابط منطقي، مما يؤدي إلى خطاب نقدي هجين ومفكك[3].

وينتج عن هذا التلفيق غياب النسق. يصف الجوة كتاب في الشعرية بأنه مبني على فقرات منفصلة ينقض أحدها الآخر[4]، مما يشوش ذهن الناظر[5]، فالمفاهيم تتغير دلالتها من

---

[1] المصدر السابق، ص 484.

[2] المصدر نفسه، ص 406-430.

[3] سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية-من أجل نظرية الرواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997، ص 44.

[4] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات-مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 406.

سياق إلى آخر، ولا يوجد خيط ناظم يربط بين أجزاء الكتاب المختلفة. وكما يقول الناقد المغربي محمد عابد الجابري في سياق الفكر العربي عموما: إن إحدى أزمات الفكر العربي المعاصر هي غياب العقلانية البرهانية، وهيمنة التفكير التلفيقي الذي يجمع المتناقضات دون أن يشعر بأي حرج[1] . ويبدو أن الجوة يرى في منهجية أبي ديب تجليا لهذه الأزمة على صعيد النقد الأدبي.

أما الإشكالية الأخطر، فهي ما يسميه الجوة المراوغة المرجعية .فعلى عكس وضوح كوهين في التعامل مع مصادره، يرى الجوة أن علاقة أبي ديب بمرجعياته مضطربة. فهي تتأرجح بين الرفض المعلن والتأثر الخفي)كما في حالته مع كوهين)، وبين الاستعارة المبتسرة للمفاهيم دون استيعاب سياقها الأصلي (كما في حالته مع إيزر وجولدمان). ويكشف الجوة هذا التناقض بحدة عندما يتساءل: كيف السبيل إذن إلى القبول به [مفهوم العدول] ورفضه في آن معا؟[2] هذه المراوغة، كما يلمح الجوة، قد تكون استراتيجية خطابية تهدف إلى إبهار القارئ العربي بصورته كفاتح أو كمقدم لبديل يخرج بالفكر العربي من تخلفه[3]، إنها محاولة لإثبات الأصالة من خلال إخفاء المصادر أو تحويرها. وكما يقول الناقد إحسان عباس: إن عقدة الأصالة قد تدفع بعض النقاد العرب إلى التنكر لمصادرهم الغربية، في محاولة يائسة لإثبات تفردهم، مما يوقعهم في تناقضات منهجية صارخة.

في قراءته النقدية المقارنة، يضع أحمد الجوة مشروعين شعريين حديثين تحت مجهر التحليل: مشروع جان كوهين كممثل للمركز النقدي الغربي، ومشروع كمال أبو ديب كنموذج للهامش العربي الطامح للتأسيس. لا تقف هذه المقارنة عند حدود الاختلافات السطحية، بل تغوص عميقا لتكشف عن مفارقة جوهرية في الأسس النظرية والمناهج المتبعة، مما يثير إشكالات أعمق حول علاقة النقد العربي بالحداثة الغربية وقضايا الأصالة والتلفيق.

---

[5] المصدر السابق، ص 396.

[1] محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط10، 2009، ص 512.

[2] أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، مصدر سابق، ص 405.

[3] المصدر نفسه، ص 406.

فمن جهة، تتأسس شعرية جان كوهين على مفهوم العدول، الذي يستمد قوته من ثنائية ضدية صارمة بين الشعر والنثر، ومنهج بنيوي متجانس يهدف إلى تحديد علمي وموضوعي لشعرية النص. إنها شعرية التمايز، التي ترى في اختلاف الشعر عن لغة التواصل شرط وجوده، وتتسم بالصرامة المنهجية والنسق النظري المتكامل، والشفافية في التعامل مع المرجعيات.

ومن جهة أخرى، تتأسس شعرية كمال أبو ديب على مفهوم الفجوة، الذي ينطلق من رفض هذه الثنائية، ويسعى إلى بناء نظرية شمولية ترى الشعرية في التوتر الخلاق بين مختلف مكونات التجربة، من اللغة إلى الرؤيا والتلقي. لكن هذا الطموح الشمولي، كما يكشف تحليل الجوة، يأتي على حساب الدقة والتماسك. فمفهوم الفجوة يبدو مفهوما مراوغا وتلفيقيا، يجمع بين مرجعيات متعددة ومتنافرة (بنيوية، رؤيوية، تلقائية) دون أن ينجح في صهرها ضمن نسق نظري متجانس. كما تتسم علاقة أبو ديب بمراجعه بالاضطراب، فتتأرجح بين الرفض المعلن والتأثر الخفي، مما يضع أصالة مشروعه موضع تساؤل.

وأخيرا وليس آخرا، تخلص مقارنة الجوة إلى أننا أمام نموذجين متباينين: الأول (كوهين) يمثل الصرامة العلمية التي تبني نظريتها بثقة وتماسك. والثاني (أبو ديب) يمثل إشكالية الهامش الذي يسعى إلى إثبات الذات عبر التجاوز والرفض، لكنه يقع في فخ التلفيق المنهجي وغياب النسق. إن هذه المقارنة لا تهدف إلى إصدار حكم قيمة نهائي، بل إلى تشخيص دقيق لإحدى أهم معضلات النقد العربي الحديث: التحدي المتمثل في بناء خطاب نقدي أصيل ومتماسك، قادر على الحوار النقدي مع المركز دون أن يفقد بوصلته المنهجية.



الفصل الثّاني



الفصل الثاني: في فلسفة التحول الأجناسي- من بنية النوع إلى انفتاح الخطاب

المبحث الأول: في ماهية الجنس الأدبي وسؤال المنهج

المطلب الأول: إشكالية المفهوم بين سلطة المعيار وانفتاح التأويل

المطلب الثاني: البنية والسياق في تشكيل الهوية الأجناسية

المطلب الثالث: المقاربة الأجناسية وجدواها المعرفية

المبحث الثاني: ديناميات التفاعل الأجناسي وعبور الحدود النصية

المطلب الأول: تهجين الأجناس وتداخل الأنساق

المطلب الثاني: عبور الحدود وانفتاح النص على الاختلاف

المطلب الثالث: نظرية الأجناس الجامعة- البحث عن الثوابت في عالم المتغيرات

المبحث الثالث: قصيدة النثر وتمثلات السيولة الأجناسية في الحداثة الشعرية

المطلب الأول: قصيدة النثر وإشكالية الهوية- بين انحلال الشكل وتأسيس الجوهر

المطلب الثاني: التفاعل الأجناسي في فضاء قصيدة النثر

المطلب الثالث: آفاق الأجناس في ظل التحول الشعري

الفصل الثاني: في فلسفة التحول الأجناسي– من بنية النوع إلى انفتاح الخطاب

يشكّل التحول الأجناسي أحد أهم مظاهر التحول في الفكر النقدي الحديث، إذ لم يعد الأدب يُقرأ من داخل حدود النوع المغلق، بل من خلال تفاعله المستمر مع أنساق الخطاب وأساليب التعبير. فقد انتقلت المقاربة الأجناسية من الانشغال بتحديد المعايير الشكلية إلى مساءلة آليات التحول التي تعيد تشكيل هوية النص، وتجعله كيانا متحركا يتغذى من تنوع الأشكال واختلاف الخطابات. ومن هنا، تغدو دراسة الأجناس الأدبية أقرب إلى فلسفة في التبدل والتحول منها إلى تصنيف نمطي، لأنها تُعنى بما يحدث للنص عندما يتجاوز حدوده ويفتح ذاته على غيره.

في هذا الأفق، يتبدّى التحول الأجناسي بوصفه سيرورة معرفية وجمالية تكشف عن وعي جديد بالكتابة، وبتحوّل العلاقة بين البنية والخطاب، فالبنية لم تعد إطارا مغلقا يحتكم إلى قواعد النوع، بل أصبحت نظاما مفتوحا يسمح بالتداخل والتجاور والتفاعل. أمّا الخطاب، فقد غدا حقلا حيويا يعيد صياغة الحدود، ويجعل النص الأدبي مرآة لتحولات الحساسية المعاصرة ولانفتاح التجربة الإنسانية على تعدد الأصوات والرؤى.

إنّ هذا الفصل يسعى إلى تتبّع فلسفة التحول الأجناسي في أبعادها النظرية والتطبيقية، من خلال تحليل مفاهيم الماهية والجدوى والمنهج، واستكشاف آليات التهجين وعبور الأجناس، وصولا إلى قراءة قصيدة النثر بوصفها نموذجا دالا على سيولة الحدود وتحوّل المفاهيم. فالنص الحديث، في ضوء هذا التحول، لم يعد مجالا لتطبيق القواعد بل لابتكارها، ولم يعد انعكاسا لجنس قائم بل تجربة في إعادة خلقه. ومن هنا، ينبثق الوعي الأجناسي الجديد الذي يجعل من الأدب فضاء مفتوحا تتفاعل فيه البنى وتتقاطع الخطابات، في مسار فلسفي يعيد تعريف علاقة النوع بالمعنى، والشكل بالتحوّل.

في سياق مشروعه النقدي الرامي إلى الانتقال من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية؛ يطرح أحمد الجوة إشكالية مركزية تمثل نقطة تحول في الفكر النقدي المعاصر: كيف يمكن بناء نظرية علمية للأدب لا تتجاهل الأشكال الملموسة التي يتجسد فيها تاريخيا؟ إن هذا السؤال يمثل اعترافا بأن الإنشائية العامة، في بحثها التجريدي عن أدبية الأدب، قد تغفل عن حقيقة أن الأدب لا يوجد إلا كأجناس متنوعة ومتغيرة. ومن هنا يقدم هذا الفصل مسارا تحليليا متكاملا يهدف إلى إعادة تأسيس الدراسة الأجناسية، ليس كعودة إلى القواعد المعيارية

القديمة، بل كخطوة ضرورية نحو فهم أعمق لديناميات الخطاب الأدبي في تعقيدها التاريخي والبنيوي.

إن هذا المسار الذي يرسمه الجوة، لا يبدأ من إجابات جاهزة، بل ينطلق من سلسلة من الإشكاليات المترابطة التي تكشف عن التوترات التي تحكم مفهوم الجنس ذاته؛ فالإشكالية المحورية التي تؤطر هذا الفصل بأكمله هي: كيف يمكن بناء نظرية أجناسية علمية قادرة على استيعاب التوتر الجوهري بين حاجة النقد إلى النظام والتصنيف، وطبيعة الأدب الحديث المائلة إلى الفوضى وخرق الحدود؟

للإجابة عن هذه الإشكالية الكبرى، لا بد من خوض مسار تحليلي من ثلاثة مراحل، تمثل كل منها مبحثا من مباحث هذا الفصل:

تبدأ الرحلة من المبحث الأول الذي يعود إلى جذور المفهوم ليطرح إشكالية الماهية والجدوى؛ فقبل أي تحليل، يواجهنا سؤال: هل الجنس الأدبي مفهوم شرعي أصلا؟ للإجابة، لا بد من تفكيك تاريخه الإشكالي، والانتقال من صورته كقانون معياري قمعي إلى إعادة بنائه كنموذج وصفي مرن. لكن حتى هذا النموذج الوصفي يطرح إشكالية المحددات: هل تتحدد هوية الجنس ببنيته الداخلية فقط، أم بسياقه التاريخي والاجتماعي كمؤسسة؟ وأخيرا، في مواجهة تمرد الحداثة، تبرز إشكالية الجدوى النهائية: ما القيمة المتبقية لدراسة الأجناس، وكيف يمكن أن تكون أداة للفهم وأفقا للتلقي بدلا من أن تكون قيدا على الإبداع؟

وبمجرد تأسيس شرعية المفهوم، ننتقل في المبحث الثاني إلى مواجهة التحدي الأكبر الذي يواجه أي نظرية تسعى إلى النظام، وهو إشكالية التفاعل والسيولة، فإذا كانت الأجناس نماذج موجودة، فهي ليست كيانات نقية أو منعزلة. وهنا يطرح الجوة سؤالا جديدا: ما هي طبيعة العلاقات التي تنشأ بين هذه الأجناس؟ هذا السؤال يقودنا إلى استكشاف ظاهرة التهجين، حيث تتداخل الأنماط الخطابية لتنتج أشكالا هجينة، وظاهرة عبور الأجناس، حيث تتفاعل النصوص عبر الحدود الأجناسية. وفي خضم هذه السيولة، تبرز إشكالية الثبات: هل يوجد وراء هذا التغير مستوى أعمق من النظام يمكن رصده في الأجناس الجامعة؟

وأخيرا، وبعد التنظير للماهية والتفاعل، نصل في المبحث الثالث إلى ذروة التحليل من خلال دراسة حالة تمثل التجسيد الأمثل لكل هذه الإشكاليات، وهي قصيدة النثر. وهنا يصبح السؤال تطبيقيا ومباشرا: كيف يمكن مقاربة شكل أدبي تأسس على إشكالية الهوية (بجمعه بين نقيضين)، وعلى تجاوز الحدود (باستيعابه للسرد والوصف وكل الخطابات)؟ وهل تمثل

هذه الظاهرة بالفعل إعلانا عن موت الأجناس وبداية عصر النصية الشاملة، أم أنها – في مفارقة جدلية – تمثل الدليل الأقوى على حيوية الأجناس وقدرتها على التجدد والتطور واستيعاب الثورات داخل نظامها؟

إن هذا المسار الذي ينتقل من التنظير للماهية، إلى تحليل ديناميات التفاعل، وصولا إلى دراسة الحالة التطبيقية، هو ما سيمكننا في النهاية من تقديم إجابة مركبة عن إشكالية الفصل الكبرى، إجابة ترى في نظام الأجناس شبكة مرنة وحيوية، لا نظاما مغلقا وجامدا.

المبحث الأول: في ماهية الجنس الأدبي وسؤال المنهج

يكرس أحمد الجوة مؤلفه التأسيسي ليس لتقديم تعريف جاهز ومستقر للجنس الأدبي، بل لتفكيك تاريخه الإشكالي المليء بالصراعات، وذلك بهدف إعادة بناء شرعيته المنهجية على أسس علمية. يدرك الجوة أن مفهوم الجنس، قبل أن يكون أداة للتحليل، كان هو نفسه موضوعا للجدل، حيث تأرجح بين كونه سلطة قمعية وإرثا باليا تم التمرد عليه. ومن هنا، فإن مدخل الجوة ليس مدخلا هادئا، بل هو مدخل إشكالي بامتياز، يسعى إلى تخليص المفهوم من رواسبه التاريخية ليثبت ضرورته المعرفية.

إن الإشكالية المحورية التي يطرحها الجوة والتي توجه هذا المبحث بأكمله هي: كيف يمكن إعادة تأسيس الدراسة الأجناسية كأداة علمية وموضوعية، بعد أن اهتزت شرعيتها تاريخيا بوصفها قانونا معياريا وسلطة على الإبداع؟ للإجابة عن هذا السؤال، يرى الجوة أنه لا بد من خوض مسار نقدي متدرج، وهو ما يطرح سلسلة من الإشكاليات المترابطة التي تشكل بنية هذا المبحث:

فأولا، وبما أن المفهوم مثقل بتاريخ من السلطة، تنشأ إشكالية التعريف: هل يمكن الحديث عن الجنس دون الوقوع في فخ المعيارية التي حولته إلى قانون صارم؟ وكيف يمكن بناء تصور بديل يرى فيه نموذجا وصفيا مرنا وقادرا على استيعاب التطور الإبداعي؟ وانطلاقا من هذا التصور الوصفي، تبرز إشكالية المحددات: إذا لم يعد الجنس قالبا جاهزا، فما الذي يمنحه هويته وتماسكه؟ هل تكمن هويته حصرا في بنيته الداخلية وقوانينه الشكلية، أم أن هذه البنية لا تكتسب معناها إلا من خلال سياقه الخارجي الذي يجعله مؤسسة تاريخية واجتماعية؟ وأخيرا، وبعد تفكيك سلطته وإعادة بناء مفهومه، يطرح هذا السؤال: ما القيمة المنهجية المتبقية لدراسة الأجناس في عصر الحداثة الذي يحتفي بخرق الحدود؟ وكيف

يمكن لهذا المفهوم، بعد تجريده من سلطته القمعية، أن يصبح أداة ضرورية للفهم والتأويل، وأفقا للتلقي ينظم العلاقة بين النص والقارئ؟

المطلب الأول: إشكالية المفهوم بين سلطة المعيار وانفتاح التأويل

يُثير مفهوم الجنس الأدبي منذ نشأته الأولى سؤالا معقّدا يتجاوز حدود التعريف المدرسي إلى أفق الممارسة النقدية والفكر الجمالي، إذ يجد الباحث نفسه أمام مفهوم يتنازعه منطق المعيار ومنطق التأويل، أي بين الرغبة في الضبط والتنميط من جهة، والنزوع إلى الانفتاح والتحوّل من جهة أخرى. فقد شكّل الجنس في البلاغة القديمة إطارا حاكما للقول الأدبي، تُقاس من خلاله النصوص بمدى مطابقتها للنموذج النوعي، مما أضفى عليه سلطة معيارية جعلت منه أداة تصنيف أكثر من كونه أفقا للإبداع. غير أنّ هذا التصوّر سرعان ما تعرّض للاهتزاز مع تحوّل الحساسية الجمالية في النقد الحديث، حيث لم يعد الجنس قالبا ثابتا بل بنية دلالية متحوّلة تتقاطع فيها البنية الداخلية بالنظام التأويلي الذي يوجّه القراءة ويعيد تعريف النص في كل تجربة تلقٍّ جديدة.

إنّ السؤال الجوهري الذي ينهض في هذا السياق هو: كيف يمكن تحديد مفهوم الجنس الأدبي في ظلّ هذا التوتر بين سلطة المعيار وانفتاح التأويل؟ وهل يظلّ للجنس حدود تُعرّف ماهيته كما أرساها التراث النقدي، أم أنّه أصبح كائنا نصّيا سيّالا يتشكّل باستمرار داخل علاقات القراءة والسياق والتاريخ؟ ثمّ إلى أيّ مدى يمكن للنقد المعاصر أن يوفّق بين ضرورة التصنيف من جهة، وحيوية الانفتاح من جهة أخرى، دون أن يفقد الجنس الأدبي هويته أو يتحوّل إلى مفهوم عائم لا مرجعية له؟

إنّ هذه الإشكاليات تجعل من دراسة مفهوم الجنس الأدبي مدخلا فلسفيا لا يكتفي ببحث التعريف، بل يلامس جوهر الإبداع نفسه، إذ تتوقف على هذا المفهوم طبيعة العلاقة بين النص والقارئ، وبين الثابت والمتحوّل في بنية الخطاب الأدبي. وهكذا يغدو الجنس الأدبي مساحة جدلية يتقاطع فيها الفكر والمعنى، والمعيار والتأويل، في سعي دائم إلى فهم النص لا باعتباره منتجا منغلقا، بل ككائن لغوي مفتوح على التحوّل والاختلاف.

1-الجنس كقانون معياري: سلطة النموذج وإكراهات التقليد

إن مساءلة مفهوم الجنس الأدبي، كما يطرحها أحمد الجوة تقتضي بالضرورة العودة إلى نقطة انطلاقه التاريخية والإبستيمولوجية، حيث لم يكن الجنس مجرد أداة وصفية لتصنيف النصوص، بل كان سلطة معيارية وقانونا إلزاميا يوجه عملية الإبداع ويحكم على

قيمتها. ويستعرض الجوة هذه النظرة المعيارية بوصفها موقفا فكريا وجماليا لا تزال آثاره حاضرة في الجدالات النقدية، وهو الموقف الذي شكل نقطة الصدام الكبرى التي أدت فيما بعد إلى التشكيك في جدوى المفهوم ذاته. إن هذه النظرة، التي تجد جذورها في قراءة مشوهة لأرسطو وبلغت أوجها في الكلاسيكية الجديدة، تنظر إلى الجنس الأدبي كنموذج مثالي وقالب جاهز، وتفرض على المبدع إكراهات صارمة تتعلق بالشكل والمضمون، مما يحول عملية الإبداع إلى مجرد محاكاة للنماذج السابقة. إن تفكيك هذا التصور المعياري، كما يقدمه الجوة، يقتضي فهم كيفية تشكل هذه السلطة تاريخيا، ثم تحليل آليات اشتغالها كقانون إبداعي، وأخيرا، رصد الآثار التي خلفتها على تاريخ الأدب والنقد.

- **من وصف أرسطو إلى تشريع الكلاسيكية: تحول المفهوم إلى سلطة**

يبدأ أحمد الجوة تحليله بالإشارة إلى أن الوعي النقدي بمسألة الأجناسية كان وعيا إشكاليا منذ البداية، وأنه لا يمكن فهم الأزمة التي لحقت المفهوم في الحداثة دون العودة إلى جذوره التأسيسية[1]. إن أصل هذه الإشكالية المعيارية، كما يلمح الجوة بذكاء، "لا يكمن في نص أرسطو (Aristotle)، الأصلي في كتابه (فن الشعر)، بل في كيفية تلقيه وتأويله عبر العصور؛ فأرسطو بوصفه فيلسوفا ذا نزعة تجريبية، كان يمارس عملية وصف وتحليل للتراجيديا كما وجدها متحققة في عصره، محاولا استخلاص قوانينها البنيوية الداخلية وأنظمتها". وكما يؤكد الناقد الفرنسي تزفيتان تودوروف (Tzvetan Todorov)، فإن أرسطو لم يضع قواعد لما يجب أن تكون عليه التراجيديا، بل وصف ما كانت عليه بالفعل. لقد كان منظّرا لا مشرّعا[2]. لقد كان عمله استقرائيا، ينطلق من النصوص الموجودة ليصل إلى القوانين العامة، لا العكس. ويشير الجوة إلى أن أرسطو كان "يسعى إلى معرفة ما هو الجنس الأدبي، من خلال وصف بنيته الداخلية وعلاقات أجزائه، ولم يكن مهتما بفرض نموذج واحد ووحيد على المبدعين[3].

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، صفاقس، ط1، 2007، ص 13.

[2] تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990، ص 44.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 15.

لكن هذه القراءة الوصفية، كما يفصل الجوة، "تعرضت لتحول جذري مع مرور الزمن، وبخاصة مع شراح أرسطو في عصر النهضة الإيطالية وصولا إلى الكلاسيكية الفرنسية في القرن السابع عشر مع منظرين مثل نيكولا بوالو (Nicolas Boileau)". لقد تحول كتاب (فن الشعر) من كونه وصفا لنموذج تاريخي، إلى دستور أبدي للأدب. وأصبحت قواعده المستخلصة (مثل الوحدات الثلاث في المسرح، التي لم يقل بها أرسطو بهذه الصرامة) قوانين إلهية لا يجوز خرقها. ويرى الجوة أن "هذا التحول جعل من الجنس الأدبي سلطة فوق–تاريخية، تفرض نفسها على كل العصور، وتلغي خصوصية اللحظة الإبداعية"[1]. ويصف الناقد رينيه ويليك (Rene Wellek)، هذه الظاهرة بدقة إذ أنّ المأساة الكبرى للنقد الكلاسيكي الجديد تكمن في أنه حوّل الملاحظات التجريبية لأرسطو إلى عقائد دوغمائية، وحوّل الوصف إلى وصفة طبية[2]. لقد كانت الكلاسيكية الجديدة مذهبا للعقل والنظام، وكانت ترى في القواعد الأجناسية تجسيدا لهذا النظام العقلي الذي يجب أن يخضع له الخيال الفردي الجامح[3]، وبذلك أصبح الجنس قالبا جاهزا، وما على المبدع إلا أن يصب مادته فيه، وأي خروج عن هذا القالب يعتبر خطأ فنيا وأخلاقيا.

وفي النقد العربي القديم، نجد أصداء لهذه النظرة المعيارية – وإن بآليات مختلفة – فالنقاد العرب، كما يشير الجوة في مواضع أخرى، "لم ينظروا للأجناس بنفس الصرامة النظرية، لكنهم ربطوا بين الأغراض الشعرية (المدح، الهجاء، الرثاء، الفخر...) وقوالب شكلية وموضوعاتية شبه ثابتة؛ فقصيدة المدح على سبيل المثال، كانت تخضع لما اصطلح عليه بعمود الشعر الذي يمثل قانونها المعياري". إنّ عمود الشعر لم يكن مجرد مجموعة من الخصائص الفنية، بل كان يمثل نموذجا مثاليا تقاس عليه جودة القصائد، ويصبح الانحراف عنه مغامرة قد لا يقبلها الذوق العام أو إجماع النقاد[4]. وهذا يؤكد أن فكرة الجنس كقانون ومعيار ليست حكرا على النقد الغربي، بل هي بنية فكرية عميقة تظهر في مختلف الثقافات التي تسعى إلى تقنين إبداعها والحفاظ على استقرار تقاليدها، فكل ثقافة في مرحلة استقرارها

---

[1] المصدر السابق، ص 14.

[2] رينيه ويليك: تاريخ النقد الأدبي الحديث، تر: مجاهد عبد المنعم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998، ص 23.

[3] محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 1970، ص 55.

[4] إحسان عباس: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، مرجع سابق، ص 132.

تميل إلى وضع قواعد ومعايير لفنونها، وتنظر إلى هذه المعايير باعتبارها تجسيدا للذوق السليم والجمال المطلق، وتصبح هذه المعايير سلطة تقاوم كل محاولة للتجديد[1]. لقد كانت هذه السلطة المعيارية، سواء في شكلها الكلاسيكي الغربي أو في شكل عمود الشعر العربي، هي التي شكلت التقليد الذي ستثور عليه الحداثة لاحقا.

- **آليات الاشتغال المعياري: نقاء الجنس، هرمية الأجناس، وقواعد المحاكاة**

لا تكتفي النظرة المعيارية بفرض سلطتها بشكل عام، بل تعمل من خلال آليات محددة وفعّالة تهدف إلى الحفاظ على استقرار النظام الأجناسي وصفائه. يؤكد أحمد الجوة أن هذه الآليات تقوم على ثلاثة مبادئ أساسية، شكلت معا العقيدة الكلاسيكية في الأدب:

✓ **مبدأ نقاء الجنس:** تفرض النظرة المعيارية أن يكون كل جنس نقيا، أي أن لا تتداخل الأجناس فيما بينها؛ فالتراجيديا يجب أن تبقى تراجيديا، والكوميديا كوميديا، والملحمة ملحمة، ولا يجوز الخلط بين المأساوي والهزلي، أو بين الشعري والسردي. وكما يشرح الجوة، فإن هذا المبدأ يستند إلى تصور جوهراني يرى في كل جنس ماهية ثابتة ومستقلة، وجوهرا لا يتغير[2]. هذا السعي نحو النقاء هو ما انتقده فيكتور هوغو (Victor Marie Hugo)، بحدة في مقدمته الشهيرة لمسرحية كرومويل، معتبرا أن الحياة نفسها هي مزيج من المأساوي والهزلي، من الجميل والقبيح، ويجب على الأدب أن يعكس هذا المزيج، لا أن يقدم صورة مشوهة ومبتورة للواقع[3]. لقد كان هذا المبدأ بمثابة شرطة حدود تمنع أي تفاعل خلاق بين الأشكال الأدبية.

✓ **مبدأ هرمية الأجناس:** لا تكتفي المعيارية بالفصل بين الأجناس، بل ترتبها في هرمية قيمة صارمة؛ ففي النقد الكلاسيكي، كانت التراجيديا والملحمة تحتلان قمة الهرم، لأنهما تتناولان موضوعات نبيلة (حياة الملوك والآلهة والأبطال) وتستخدمان لغة رفيعة. بينما كانت الكوميديا والأنواع الهزلية في أسفل الهرم لأنها تتناول موضوعات وضيعة (حياة عامة الناس) وتستخدم لغة سوقية. يرى الجوة أن هذه الهرمية تربط بشكل تعسفي بين القيمة الفنية والقيمة الاجتماعية، مما يجعل النقد الأدبي أداة لترسيخ النظام الاجتماعي الطبقي القائم[4].

---

[1] جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص 95.

[2] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 18.

[3] فيكتور هيغو: مقدمة كرومويل: بيان الرومانتيكية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994، ص 35.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 19.

وهذا ما حلله الناقد الروسي ميخائيل باختين (Mikhaïl Mikhaïlovitch Bakhtine)، بعمق، حيث رأى أن الأجناس العليا مثل الملحمة هي أجناس أحادية الصوت، تعبر عن وجهة نظر السلطة. أما الأجناس السفلى مثل الرواية، فهي أجناس حوارية ومتعددة الأصوات، تعبر عن أصوات الطبقات الشعبية المهمشة[1]. لقد كانت هذه الهرمية تكرس نظاما جماليا يعكس نظاما اجتماعيا.

✓ **مبدأ المحاكاة والتقليد:** بما أن الأجناس هي قوالب مثالية وثابتة، تم تحقيقها بأكمل صورها في العصور القديمة، فإن عملية الإبداع، في المنظور المعياري، تتحول من خلق إلى محاكاة وتقليد. لا يُطلب من الشاعر أن يخلق شكلا جديدا، بل أن يكتب أفضل تراجيديا ممكنة على غرار سوفوكليس، أو أفضل ملحمة ممكنة على غرار هوميروس. يرى الجوة أن "هذا المبدأ يقتل الإبداع، ويحول تاريخ الأدب إلى مجرد تكرار للماضي، ويضع المبدع تحت سلطة الأسلاف"[2]. وهذا ما عبر عنه الناقد الأمريكي هارولد بلوم (Harold Bloom)، بمفهوم قلق التأثر، حيث يشعر الشاعر الحديث بعبء هائل من التراث، ويصبح إبداعه صراعا مستمرا مع أسلافه العظام، إما بالخضوع لهم أو بالتمرد عليهم[3]. وفي السياق العربي، يمكن مقارنة هذا بمفهوم الاتباع الذي كان قيمة عليا في الشعر الكلاسيكي، في مقابل الابتداع الذي كان يُنظر إليه بحذر وشك. وكما يقول الشاعر والناقد أدونيس: لقد كان تاريخ الشعر العربي، في جزء كبير منه، تاريخا للصراع بين سلطة الماضي (الثابت) والرغبة في التجديد (المتحول)[4].

يتضح أن مفهوم الجنس الأدبي لم يولد كمفهوم وصفي محايد، بل نشأ وتطور كسلطة معيارية وقانون إلزامي. ويكشف أحمد الجوة كيف تحول وصف أرسطو إلى تشريع كلاسيكي، فرض على الإبداع قواعد صارمة تقوم على نقاء الأجناس وهرميتها ومحاكاة النماذج. هذه النظرة المعيارية، كما يوضح الجوة، لم تكن مجرد نظرية نقدية، بل كانت مؤسسة ثقافية تهدف إلى الحفاظ على استقرار النظام الجمالي والاجتماعي. لكن هذه السلطة لم تكن أبدية، فقد شهد تاريخ الأدب الحديث تمردا مستمرا عليها، بدأ مع الرومانسية وبلغ

---

[1] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص 78.

[2] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 20.

[3] هارولد بلوم: قلق التأثر: نظرية في الشعر، تر: عبد الكريم محفوظ، دار كنعان، دمشق، ط1، 2002، ص 15.

[4] أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): الثابت والمتحول: بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، مرجع سابق، ص 45.

أوجه في الحداثة، مما أدى إلى أزمة مفهوم الجنس كقانون، وفتح الباب أمام إمكانية جديدة للنظر إليه كمفهوم وصفي وتاريخي.

2- الجنس كنموذج وصفي: نحو مقاربة علمية وتاريخية

إذا كانت النظرة المعيارية للجنس الأدبي قد دخلت في أزمة عميقة مع بزوغ الحداثة، فإن ذلك لم يؤدِ إلى التخلي عن المفهوم بالكامل، بل أدى إلى إعادة تأسيسه على أسس معرفية ومنهجية جديدة. يستعرض أحمد الجوة في كتابه من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية هذا التحول الجذري، حيث ينتقل مفهوم الجنس من كونه قانونا تشريعيا يُحتكم إليه، إلى كونه نموذجا وصفيا يُستعان به على الفهم والتحليل. وهذه النقلة الإبستيمولوجية، كما يوضحها الجوة، تمثل اللحظة العلمية في تاريخ دراسة الأجناس، حيث يتخلى النقد عن إصدار أحكام القيمة (هذا جيد لأنه يتبع القواعد)، ليركز على الوصف الموضوعي لآليات اشتغال النصوص. إن هذا التصور الوصفي لا يلغي التاريخ، بل يعيد الاعتبار إليه، ويرى في الجنس بنية تاريخية مرنة ومتغيرة، لا قالبا مثاليا ثابتا. إن فهم هذا التحول يقتضي أولا تحديد الأسس المعرفية التي قام عليها المنهج الوصفي، ثم تحليل مفهوم الجنس كنموذج نظري، وأخيرا، استكشاف الأبعاد التاريخية التي تمنح هذا النموذج حيويته وتطوره.

- **الأسس المعرفية للمنهج الوصفي: من الذوق إلى العلم**

ينطلق المنهج الوصفي، كما يقدمه أحمد الجوة، من قطيعة مع الذوق كمعيار وحيد للحكم على الأدب. يرى الجوة أن القيمة العلمية والجدوى المنهجية لدراسة الأجناسية[1]، لا يمكن أن تتحقق إلا بالانتقال من المقاربة الذاتية الانطباعية إلى المقاربة الموضوعية التي تسعى إلى بناء معرفة منظمة؛ "فالهدف لم يعد تحديد ما هو الجميل أو الصحيح وفقا لقواعد مسبقة، بل وصف الظواهر الأدبية كما هي، واستخلاص القوانين التي تحكمها"[2]. وهذا التوجه يتوافق مع المشروع العام للبنيوية، التي سعت إلى تطبيق مناهج العلوم الإنسانية على دراسة الأدب، بحثا عن البنى العميقة والأنظمة الخفية التي تنظم النصوص الظاهرة[3].

ويوضح الجوة أن هذا التحول يستند إلى مبدأ أساسي وهو أن التصنيف هو أساس كل علم، "فلم تعد المباحث اللغوية عفوية تخضع للعرف والأنس. إن الباحث اللغوي بأقسام

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 11.

[2] المصدر نفسه، ص 12.

[3] رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 1990، ص 56.

الكلام، وأنواع الأسماء وضروب الأفعال والحروف لما يؤكد الحاجة إلى التصنيف[1]. وما ينطبق على اللغة، ينطبق على الأدب باعتباره استخداما خاصا ومكثفا لها؛ فالأدب، في مظهره الأولي، يبدو كغابة من النصوص المتنوعة والمختلفة، ولا يمكن التعامل مع هذه الكثرة بشكل علمي دون إيجاد طريقة لتصنيفها وتنظيمها، إن كل معرفة في عصر من العصور تقوم على شبكة خفية من العلاقات والتصنيفات التي تحدد ما هو ممكن التفكير فيه، إنها الإبستيمية التي تحكم الخطاب.[2]

ومن هذا المنظور، تصبح الدراسة الأجناسية هي محاولة لبناء إبستيمية خاصة بحقل الأدب؛ فالجنس الأدبي (رواية، مسرحية، قصيدة...) هو الوحدة التصنيفية الأساسية التي تسمح بتجميع النصوص المتشابهة في فئات، ودراسة الخصائص المشتركة التي تجمع بينها. يرى الجوة أن هذا التصنيف هو "الخطوة الأولى نحو فهم القوانين الداخلية التي تحكم الإنتاج الأدبي، وهو ما يفتح الباب أمام مقاربة علمية حقيقية"[3]. وهذا ما أكده الناقد نورثروب فراي (Northrop Frye)، في مشروعه النقدي الضخم، حيث سعى إلى بناء تشريح للنقد يقوم على تصنيف شامل للأدب وفق نماذج أصيلة وأنماط خطابية. يقول فراي: "إن النقد الأدبي لن يصبح علما حقيقيا إلا عندما يتوقف عن إصدار أحكام القيمة، ويبدأ في بناء نظام تصنيفي شامل ومتماسك للأشكال الأدبية".[4]

ويوضح الجوة أن هذه "العملية التصنيفية ليست غاية في ذاتها، بل هي وسيلة لتحقيق فهم أعمق؛ فمن خلال مقارنة الأعمال التي تنتمي إلى جنس واحد، يمكننا استخلاص السمات البنيوية الثابتة والمتغيرة، وفهم كيفية تطور الجنس عبر التاريخ"[5]. ومن خلال مقارنة الأجناس المختلفة، يمكننا فهم نظام الأدب ككل، والعلاقات التي تربط بين أجزائه.[6] إن النص الأدبي لا يكتسب معناه إلا داخل نظام سيميائي أوسع، وهذا النظام هو الثقافة التي ينتمي إليها، بما في ذلك نظامها الأجناسي. إذن، فالجنس الأدبي كأداة تصنيفية هو الذي

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 12.

[2] ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1989، ص 25.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 14.

[4] نورثروب فراي: تشريح النقد، مرجع سابق، ص 15.

[5] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 16.

[6] المصدر نفسه، ص 17.

يسمح لنا برؤية النظام في الفوضى، والقانون في الكثرة، وهو شرط أساسي لأي مقاربة علمية تسعى إلى تجاوز التعليق على النصوص الفردية نحو بناء معرفة منظمة بتاريخ الأدب وقوانينه.

- **الجنس كنموذج نظري: البنية والتجريد**

إذا كان المنهج وصفيا، فما هو موضوع الوصف؟ يجيب الجوة بأن الموضوع هو بنية الجنس الأدبي؛ فالدراسة الوصفية لا تكتفي بجمع الأعمال التي تنتمي إلى جنس واحد، بل تسعى إلى تجريد الخصائص البنيوية المشتركة بينها، وبناء نموذج نظري مجرد يمثل هذا الجنس. ويرى الجوة أن "هذا النموذج هو عبارة عن بنية من العلاقات التي تربط بين مجموعة من السمات الشكلية والموضوعاتية"[1]. وعلى سبيل المثال، نموذج الرواية البوليسية يشتمل على سمات مثل (وجود جريمة، محقق، تحقيق، حل للغز...). وكما يؤكد الناقد الفرنسي جيرار جينيت (Gérard Genette)، وهو أحد أكبر منظري الأجناسية الحديثة أنه لا وجود لأدب دون أجناس؛ فالجنس هو ما يجعل من العمل الأدبي قابلا للقراءة والفهم، لأنه يدرجه ضمن شبكة من العلاقات مع أعمال أخرى[2].

هذا النموذج ليس موجودا بشكل نقي في أي عمل فردي؛ فكل رواية بوليسية هي تحقيق فريد لهذا النموذج، قد تضيف إليه أو تحذف منه أو تعدل فيه. وكما يقول الجوة: "إن الجنس كنموذج هو بنية مجردة، أما النص فهو تجسيد ملموس ومتحقق. وهذا التمييز هو ما يسمح بالتوفيق بين وحدة الجنس وتنوع النصوص"[3].

ويوضح الجوة أن بناء هذه النماذج يقتضي عملية مزدوجة من الاستقراء والقياس؛ فالناقد يبدأ باستقراء مجموعة من النصوص التي يعتقد أنها تنتمي إلى جنس واحد، ثم يستخلص منها السمات المشتركة ليبني النموذج (القياس). بعد ذلك، يستخدم هذا النموذج كأداة لاختبار نصوص أخرى، وتصنيفها أو فهم كيفية انحرافها عن النموذج.

إن العلاقة بين النظرية والتطبيق في النقد هي علاقة جدلية؛ فالنظرية تُبنى من خلال تحليل النصوص، ثم تعود لتضيء نصوصا جديدة، وتتعدل وتتطور من خلال هذا التطبيق

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 17.

[2] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص 81.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 18.

المستمر[1]. إن مفهوم الجنس كنموذج وصفي، كما يقدمه الجوة، هو أداة ديناميكية في هذه العلاقة الجدلية، فهو ليس نهاية التحليل، بل هو منطلقه وأداته. مايجعل النظريات النقدية الحديثة ليست قوانين فيزيائية، بل هي نماذج تفسيرية، تزداد قيمتها بقدرتها على إضاءة جوانب خفية من النصوص، وتفقدها عندما تصبح غير قادرة على ذلك[2].

- **الأبعاد التاريخية للنموذج الوصفي: التطور والتغير**

إن أهم ما يميز المنهج الوصفي عن المنهج المعياري، كما يبرزه الجوة بوضوح، هو إعادة الاعتبار للتاريخ؛ فبينما كانت النظرة المعيارية ترى في الأجناس قوالب أبدية وثابتة، فإن النظرة الوصفية ترى فيها بنى تاريخية مرنة ومتغيرة. ويرى الجوة أن الأجناس تولد وتتطور وتتحول وقد تموت، وهي تخضع لمنطق التغير التاريخي مثلها مثل أي ظاهرة ثقافية أخرى[3]. فالرواية، على سبيل المثال، لم تكن موجودة في العصور القديمة، وقد تطورت عبر قرون طويلة لتصل إلى شكلها الحالي، ولا تزال تتطور.

وهذا يعني أن النماذج الأجناسية ليست ثابتة؛ فنموذج الرواية في القرن الثامن عشر يختلف عن نموذجها في القرن العشرين. وهي الجنس الأدبي الوحيد الذي لا يزال في طور التكوين، وهي تتغير باستمرار، وتلتهم الأجناس الأخرى، وتعيد تشكيل نفسها في كل مرحلة تاريخية[4]. وهذا الوعي بتاريخية الأجناس هو ما يمنح المنهج الوصفي مرونته وقدرته على استيعاب الظواهر الجديدة، مثل الرواية الجديدة أو قصيدة النثر، لا باعتبارها أخطاء، بل باعتبارها مراحل جديدة في تطور الجنس الأدبي.

ويوضح الجوة أن "تاريخ الأجناس ليس مجرد تتابع خطي، بل هو عملية معقدة من الصراع والتفاوض بين الأجناس"[5]. ففي كل عصر، تكون هناك أجناس مهيمنة وأجناس هامشية، وهذا الترتيب يتغير باستمرار. فتاريخ الأدب ليس مجرد تاريخ للمؤلفين العظام، بل هو أيضا تاريخ للأشكال والأنواع الأدبية، وصراعها من أجل الشرعية والهيمنة. ففي العصر

---

[1] سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2001، ص 33.

[2] عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2001، ص 45.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 19.

[4] ميخائيل باختين: الكلمة في الرواية، مرجع سابق، ص 41.

[5] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 20.

الكلاسيكي، كانت الملحمة والتراجيديا هما الجنسان المهيمنان، أما في العصر الحديث، فقد أصبحت الرواية هي الجنس المهيمن.

إن الدراسة الوصفية للأجناس، كما يطرحها الجوة، لا تكتفي بوصف البنى، بل تسعى إلى فهم هذه الديناميات التاريخية، وكيف تعكس الأشكال الأدبية تحولات الوعي والثقافة في مجتمع ما.

يتضح أن التمرد على النظرة المعيارية لم يؤد إلى إلغاء مفهوم الجنس، بل إلى إعادة تأسيسه على أسس علمية وتاريخية جديدة. يكشف أحمد الجوة كيف تحول الجنس من قانون إلى نموذج وصفي، ومن سلطة إلى أداة إجرائية. يقوم هذا المنهج الوصفي على أسس معرفية تهدف إلى الموضوعية، ويعتبر التصنيف أساسا لكل فهم علمي. وهو ينظر إلى الجنس كنموذج مجرد يُبنى من خلال استقراء النصوص، وكبنية تاريخية تتطور وتتغير عبر الزمن. وبهذا التحول، لم يعد الجنس قيدا على الإبداع، بل أصبح مدخلا أساسيا لفهم ديناميات الخطاب الأدبي، وكشف العلاقات الخفية بين النص وسياقه، وبين الشكل الأدبي والتاريخ الثقافي.

المطلب الثاني: البنية والسياق في تشكيل الهوية الأجناسية

تتجلّى إشكالية الهوية الأجناسية في النقطة التي يتقاطع عندها النص كبنية داخلية والخطاب كسياق خارجي، إذ لا يمكن فهم طبيعة الجنس الأدبي إلا ضمن هذا التفاعل الجدلي بين ما يفرضه الشكل من نظام وما يتيحه السياق من انفتاح. فالهوية الأجناسية ليست معطى جاهزا يلازم النص منذ ولادته، بل هي نتيجة سيرورة تكوينية تنبثق من تفاعل البنية اللغوية مع المحيط الثقافي والتاريخي الذي يحتضنها. ولعلّ ما يمنح الجنس الأدبي خصوصيته هو هذه الحركة المزدوجة بين الداخل والخارج، بين انتظام الصياغة وتحوّل المعنى، بحيث تتأسس هوية النص في منطقة تماسّ بين ما يُبنى وما يُتلقّى.

لقد جعلت الدراسات البنيوية من البنية شرطا لقيام الهوية النوعية، فاعتبرت الجنس نسقا مغلقا تحكمه علاقات داخلية ثابتة. غير أنّ النقد التداولي والتأويلي أعاد النظر في هذا التصوّر المغلق، حين أبرز أنّ السياق– بما يتضمنه من أنساق فكرية وثقافية وجمالية – ليس مجرّد إطار خارجي، بل فاعل في تشكيل الهوية الأجناسية ذاتها. من هنا ينبثق السؤال الجوهري: هل تنبع هوية الجنس من بنيته النصية أم من سياقه التداولي؟ ثمّ كيف يمكن

التوفيق بين صرامة البناء وانفتاح المعنى دون المساس بجوهر الجنس الأدبي؟ أهي هوية تُستمدّ من انتظام الشكل أم من دينامية الخطاب؟

إنّ هذا التداخل بين البنية والسياق يفضي إلى تصور أكثر تعقيدا للجنس الأدبي، بوصفه كيانا متحوّلا لا يكتمل داخل حدوده النصية فحسب، بل في علاقته بفضاء الخطاب الكلي. فالنص، مهما بلغ من انسجام داخلي، يظلّ جزءا من شبكة من العلاقات الثقافية والتاريخية التي تمنحه معناه وشرعية انتمائه إلى جنس معيّن. ومن ثمّ، فإنّ الهوية الأجناسية لا تُفهم بوصفها ماهية مغلقة، بل باعتبارها حركة تأويلية تعيد تعريف ذاتها في كل قراءة، تبعا لجدل البنية والسياق، ولتفاعل النص مع الأفق الذي يقرؤه ويعيد إنتاجه.

1- المحددات البنيوية (الداخلية): قوانين الشكل وآليات الخطاب

إذا كانت الدراسة الوصفية للأجناس الأدبية قد حررت المفهوم من سلطته المعيارية، وحولته إلى أداة علمية للفهم والتحليل، فإن السؤال المركزي الذي يطرح نفسه هو: على أي أساس يتم تحديد هوية الجنس الأدبي؟ وكيف يمكن للناقد أن يميز بين الرواية والمسرحية، أو بين القصيدة الغنائية والملحمة؟ يقدم أحمد الجوة إجابة واضحة عن هذا السؤال، مؤكدا أن التحديد الأولي والأكثر موضوعية للجنس الأدبي ينبع من بنيته الداخلية، أي من مجموعة السمات الشكلية والخطابية التي تشكل قانونه الداخلي. هذه المحددات البنيوية ليست مجرد عناصر شكلية خارجية، بل هي آليات جوهرية تنظم طريقة بناء النص وتوجيه معناه، وتشكل الأساس الذي يُبنى عليه العقد بين الكاتب والقارئ. إن استكشاف هذه المحددات يقتضي تحليل مستويين أساسيين: مستوى الشكل الخارجي والمكونات الظاهرة، ومستوى آليات الخطاب الداخلية وطريقة تقديم العالم المتخيل.

- **الشكل الخارجي والمكونات المادية: بصمة الجنس**

إن أول ما يميز جنسا أدبيا عن آخر هو شكله الخارجي أو بصمته المادية التي يمكن التعرف عليها مباشرة. يوضح أحمد الجوة أن هذه المكونات الظاهرة، على بساطتها، تشكل عتبات أساسية لتحديد هوية الجنس. يقول: "إن التمييز بين الأجناس يبدأ من ملاحظة السمات الشكلية الأكثر بداهة، والتي تشكل الهيكل الخارجي للنص، وتحدد طريقة تلقيه الأولى"[1]. وكما يقول الناقد الفرنسي فيليب لوجون (Philippe Lejeune)، في حديثه عن السيرة

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 17.

الذاتية، فإن الميثاق السير ذاتي يبدأ غالبا من غلاف الكتاب، من العنوان، ومن الإشارات الأولى التي يقدمها النص للقارئ، والتي تحدد هويته الأجناسية[1]. هذه السمات الشكلية هي بمثابة بطاقة هوية أولية للنص.

يمكن تحديد أهم هذه المحددات الشكلية في الآتي:

✓ **بنية الإيقاع والنظم:** في الشعر التقليدي، يمثل الوزن والقافية والنظام العروضي المحدد البنيوي الأبرز الذي يميزه عن النثر. يرى الجوة أن البنية الإيقاعية ليست مجرد حلية موسيقية، بل هي "مبدأ تنظيمي أساسي، يشكل هوية الجنس الشعري، ويخلق أفق انتظار محدد لدى القارئ"[2]. إن الإيقاع هو العنصر الذي يمنح اللغة الشعرية كثافتها وتوترها، ويميزها عن لغة التواصل اليومية. إنه ليس مجرد موسيقى، بل هو طريقة في تنظيم التجربة الشعورية. وحتى في الشعر الحديث الذي تخلى عن الوزن التقليدي، فإن البحث عن إيقاع داخلي أو إيقاع بصري (من خلال توزيع الكلمات على الصفحة) يظل محددا بنيويا أساسيا يميزه عن النثر.

✓ **بنية الحوار والتقسيم المشهدي:** في الجنس المسرحي، يمثل الحوار بين الشخصيات، وتقسيم النص إلى فصول ومشاهد، المحدد البنيوي الأساسي؛ فغياب السارد وهيمنة الحوار المباشر هو ما يميز المسرحية عن الرواية. وكما تقول الناقدة الفرنسية آن أوبرسفيلد (Ann Obersfeld)، فإن النص المسرحي هو نص مثقوب، لا يكتمل إلا من خلال الأداء على الخشبة، وبنيته الحوارية هي التي تفتح هذه الثقوب وتستدعي فعل التمثيل. إنه نص مكتوب ليُقال ويُرى، لا ليُقرأ فقط[3]. ويضيف الجوة أن الإرشادات المسرحية، على الرغم من أنها مكتوبة بلغة سردية، إلا أنها جزء من بنية النص المسرحي، ووظيفتها توجيه الأداء، لا رواية الأحداث.[4]

✓ **بنية السرد ووجود الراوي:** في الأجناس السردية (الرواية، القصة القصيرة، الملحمة)، يمثل وجود سارد يروي الأحداث، وينظم الزمن، ويقدم الشخصيات، المحدد البنيوي الجوهري. يرى الجوة أن آليات السرد، من تبئير وزمن وصيغة، هي التي تشكل القانون الداخلي للجنس

---

[1] فيليب لوجون: الميثاق السير ذاتي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 28.

[2] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 18.

[3] آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، تر: ميخائيل رمضان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1992، ص 34.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 19.

الروائي[1]. فأن تروي يعني أن تتخذ مسافة من الأحداث، وأن توكل مهمة الحكي إلى صوت هو السارد. هذه المسافة وهذا الوسيط هما اللذان يؤسسان للفن الروائي، ويميزانه عن العرض المباشر في المسرح[2].

●آليات الخطاب الداخلية: طريقة بناء العالم المتخيل

لا تكتفي الدراسة البنيوية للأجناس بالوقوف عند الشكل الخارجي، بل تغوص أعمق لتحليل آليات الخطاب التي يستخدمها كل جنس لبناء عالمه المتخيل وتقديمه للقارئ. ويرى الجوة أن "الاختلاف الجوهري بين الأجناس لا يكمن فقط في شكلها، بل في طريقة خطابها، أي في طبيعة العلاقة التي يقيمها النص بين المؤلف والشخصيات والعالم والقارئ"[3]. هذا التمييز يستند إلى التقسيم الثلاثي الكلاسيكي الذي أرساه أفلاطون في الجمهورية وطوره أرسطو، والذي لا يزال يشكل أساس الدراسات الأجناسية الحديثة. فهي بشكل أو بآخر تنويعات على هذا التقسيم الثلاثي الأساسي: السردي (الملحمي)، والدرامي (المسرحي)، والغنائي (الشعري)[4].

✓ **الخطاب السردي:** يتميز هذا الخطاب بوجود وسيط هو السارد الذي يروي الأحداث للقارئ. هذا الوسيط يخلق مسافة بين القارئ والعالم المروي. يرى الجوة أن "كل أجناس الحكي، من الملحمة إلى الرواية، تشترك في هذه البنية السردية الوسيطة، التي تجعل من فعل الرواية فعلا غير مباشر"[5]. وكما يؤكد الناقد سعيد يقطين، فإن الخطاب السردي هو إعادة بناء لقصة ما، من خلال منظور سارد معين، وباستخدام تقنيات سردية محددة. وهذا ما يميزه عن العرض المباشر للأحداث. فالسارد هو سيد العالم المروي، يتحكم في ما يُقال وما لا يُقال، وكيف يُقال[6].

✓ **الخطاب الدرامي:** على عكس السرد، يتميز الخطاب الدرامي بغياب الوسيط؛ فالأحداث لا تُروى، بل تُعرض بشكل مباشر أمام الجمهور من خلال حوار الشخصيات

---

[1] المصدر السابق، ص 19.

[2] عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988، ص 65.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 19.

[4] جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، مرجع سابق، ص 33.

[5] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 22.

[6] سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997، ص 41.

وأفعالها. يرى الجوة أن المسرح يلغي المسافة بين الحدث والمتلقي، ويخلق إيهاما بالحضور المباشر، وكأن الأحداث تقع الآن وأمامنا[1]. إن الدراما هي فن الحاضر المطلق. إنها لا تعرف الماضي (السرد) أو المستقبل، بل تعيش في لحظة الآن التي يتجسد فيها الصراع بين إرادات متناقضة.

✓ **الخطاب الغنائي:** يتميز هذا الخطاب بأنه خطاب الأنا؛ فالصوت المهيمن في الشعر الغنائي هو صوت ذاتي يعبر عن مشاعره وانفعالاته ورؤاه للعالم. لا يهدف الخطاب الغنائي إلى رواية قصة أو عرض حدث، بل إلى التعبير عن حالة شعورية، أو تأمل فكري[2]. ويؤكد الناقد المغربي محمد بنيس هذه الفكرة بقوله: إن القصيدة الحديثة هي فضاء تتجلى فيه الذات في أقصى حالات توترها، وتتحول اللغة فيها إلى مرآة لهذه الذات المتشظية والقلقة.[3]

يتضح أن تحديد هوية الجنس الأدبي، في المنظور الوصفي الذي يتبناه أحمد الجوة، يرتكز بشكل أساسي على محددات بنيوية داخلية. هذه المحددات لا تقتصر على الشكل الخارجي والمكونات المادية (الإيقاع، الحوار، السرد)، بل تمتد لتشمل آليات الخطاب العميقة التي تحكم طريقة بناء النص وتقديمه لعالمه المتخيل. فمن خلال التمييز بين الخطاب السردي (الوساطة)، والدرامي (المباشرة)، والغنائي (الذاتية)، تقدم الدراسة الأجناسية إطارا تحليليا متماسكا يسمح بفهم القوانين الداخلية التي تميز كل جنس، ويشكل الأساس الموضوعي الذي يمكن من خلاله تصنيف النصوص وفهم آليات اشتغالها، بعيدا عن الأحكام المعيارية والذوقية.

2- المحددات التاريخية والاجتماعية (الخارجية): الجنس الأدبي كمؤسسة

إذا كانت المحددات البنيوية الداخلية تمنح الجنس الأدبي هويته الشكلية والخطابية، فإن هذه الهوية لا تتشكل في فراغ، بل تتجذر في سياق تاريخي واجتماعي محدد. يدرك أحمد الجوة بوعي نقدي عميق أن الاقتصار على التحليل المحايث للنصوص قد يؤدي إلى نظرة شكلانية ضيقة، تتجاهل الأبعاد الحيوية التي تربط الأدب بعالمه[4]. لذلك، ينتقل في تحليله إلى مستوى ثانٍ من المحددات، وهي المحددات الخارجية، التي تنظر إلى الجنس

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص 25.

[3] محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987، ص 67.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 19.

الأدبي لا كبنية لغوية فحسب، بل كمؤسسة ثقافية واجتماعية. هذه النظرة، كما يقدمها الجوة، لا تلغي أهمية البنية الداخلية، بل تكملها، حيث ترى في الجنس الأدبي نتاجا لتفاعل جدلي معقد بين قوانين الشكل الداخلية وشروط الواقع الخارجية. إن فهم الجنس الأدبي كمؤسسة يقتضي تحليل بعدين أساسيين: البعد التاريخي الذي يدرس نشأة الأجناس وتطورها وتحولاتها عبر الزمن، والبعد الاجتماعي الذي يدرس الوظائف التي يؤديها الجنس في سياقه الثقافي.

- **البعد التاريخي: دينامية النشأة والتطور والتحول**

يؤكد أحمد الجوة أن الأجناس الأدبية ليست كيانات ثابتة أو أزلية، بل هي ظواهر تاريخية بامتياز[1]. هذا الموقف يمثل قطيعة جذرية مع النظرة الكلاسيكية المعيارية التي كانت ترى في الأجناس (مثل التراجيديا) نماذج مثالية فوق–تاريخية. في المنظور الحديث الذي يتبناه الجوة، تخضع الأجناس لقانون التغير التاريخي: فهي تولد، وتتطور، وتتحول، وقد تموت . وكما يرى الناقد الألماني هانز روبرت ياوس (Hans Robert Jauss)، أحد رواد جمالية التلقي، أن تاريخ الأدب ليس مجرد تتابع للأعمال الفردية، بل هو أيضا تاريخ لتطور الأجناس الأدبية وتحولها، وهو تاريخ يعكس تغير أفق انتظار القراء عبر العصور[2].

✓ **نشأة الأجناس:** يوضح الجوة أن "كل جنس أدبي يولد في لحظة تاريخية محددة، استجابة لحاجات ثقافية وجمالية جديدة؛ فالرواية الحديثة في أوروبا، على سبيل المثال، لم تكن لتظهر لولا صعود الطبقة البرجوازية، وتطور الطباعة، وانتشار القراءة الفردية"[3]. إن صعود الرواية مرتبط بشكل وثيق بصعود الفردانية في المجتمع البرجوازي، حيث أصبحت حياة الفرد العادي وتجربته الشخصية جديرة بأن تُروى. وبالمثل، فإن فن المقامات في الأدب العربي، كما يؤكد الناقد شوقي ضيف، هو نتاج للمجتمع الحضري في العصر العباسي، وما شهده من تحولات اجتماعية وثقافية[4].

- **تطور وتحول الأجناس:** لا تبقى الأجناس على حالها بعد نشأتها، بل تتطور وتتحول باستمرار، إما من خلال تطور داخلي لقوانينها، أو من خلال تفاعلها مع الأجناس الأخرى

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 19.

[2] هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، منشورات دار الحوار، الدار البيضاء، ط1، 2002، ص 81.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 20.

[4] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1969، ص 288.

والسياقات التاريخية الجديدة. يرى الجوة أن تاريخ أي جنس هو تاريخ تحولاته[1]؛ فالرواية، على سبيل المثال، مرت بتحولات هائلة من الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، إلى الرواية الجديدة في القرن العشرين، التي فككت الشخصية والحبكة التقليدية، وركزت على استكشاف عوالم الوعي الداخلي[2].

- **البعد الاجتماعي: الجنس الأدبي كعقد ووظيفة**

لا يكتفي الجوة بالنظر إلى تاريخية الأجناس، بل يحلل أيضا وظائفها الاجتماعية والثقافية. فالجنس الأدبي، بوصفه مؤسسة، ليس مجرد شكل فني، بل هو أداة تواصل وتنظيم للعلاقة بين أفراد المجتمع الأدبي (الكتاب، القراء، النقاد، الناشرين). يرى الجوة أن الجنس الأدبي يعمل كعقد اجتماعي، يحدد قواعد اللعبة الأدبية.[3]

✓ **الجنس كعقد قراءة:** هذه الفكرة، التي طورها نقاد مثل فيليب لوجون، ترى في الجنس عقدا أو ميثاقا ضمنيا بين الكاتب والقارئ. يوضح الجوة أن "الانتماء الجنسي للنص يوجه عملية القراءة ويحدد أفق انتظار القارئ"[4]. فعندما نقرأ نصا مكتوبا على غلافه رواية، فإننا نتوقع وجود قصة وشخصيات وأحداث، ونتعامل معه بشكل مختلف عما لو كان مكتوبا عليه ديوان شعر. وكما يقول الناقد جوناثان كولر (Jonathan Culler): "إن الكفاءة الأدبية هي معرفة القارئ الضمنية بالأعراف والمواضعات التي تحكم الأجناس الأدبية، وهذه المعرفة هي التي تجعل من قراءة الأدب ممكنة"[5].

✓ **الوظيفة الاجتماعية للجنس:** يؤدي كل جنس أدبي وظائف اجتماعية محددة في عصره؛ فالملحمة في العصور القديمة، كما يرى الجوة، كانت تهدف إلى ترسيخ الذاكرة الجماعية للأمة، وتمجيد قيمها البطولية[6]. إن عالم الملحمة هو عالم كلي ومتكامل، لا يوجد فيه صراع بين الفرد والمجتمع، بل يجسد الفرد فيه القيم الجماعية للمجتمع بأكمله[7]. أما الرواية الواقعية في القرن التاسع عشر، فكانت تهدف إلى نقد المجتمع البرجوازي وكشف

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 21.

[2] المصدر نفسه، ص 22.

[3] المصدر نفسه، ص 21.

[4] المصدر نفسه، ص 24.

[5] جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، ترجمة: محمد بريري، دار عكاظ، الدار البيضاء، ط1، 2000، ص 135.

[6] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 25.

[7] جورج لوكاتش: نظرية الرواية، مرجع سابق، ص 66.

تناقضاته[1]. إن هذه الوظائف ليست ثابتة، بل تتغير مع تغير السياقات؛ فالشعر الغنائي، الذي كان في بعض العصور تعبيرا عن تجربة ذاتية بحتة، يمكن أن يصبح في عصور أخرى أداة للتعبير عن الهم الجماعي والموقف السياسي[2]، كما حدث في شعر المقاومة العربي الحديث، فلا يعود هناك فاصل بين الخاص والعام، ويصبح الشعر الأكثر ذاتية هو الشعر الأكثر سياسية، لأنه يعبر عن جرح جماعي[3].

يتضح أن هوية الجنس الأدبي لا تكتمل بالنظر إلى بنيته الداخلية فحسب، بل يجب فهمها ضمن سياقها الخارجي، التاريخي والاجتماعي. يكشف أحمد الجوة كيف أن الجنس الأدبي، بوصفه مؤسسة، هو نتاج تاريخي يخضع لقوانين النشأة والتطور والتحول، وهو في الوقت ذاته فاعل اجتماعي يؤدي وظائف محددة، وينظم العلاقة بين الكاتب والقارئ من خلال عقد قراءة ضمني. إن هذه النظرة المزدوجة، التي تجمع بين التحليل البنيوي الداخلي والتحليل التاريخي–الاجتماعي الخارجي، هي التي تمنح الدراسة الأجناسية، كما يقدمها الجوة، عمقها النقدي وقدرتها على تقديم فهم شامل ومتكامل للظاهرة الأدبية في كل أبعادها، الشكلية والتاريخية والاجتماعية.

المطلب الثالث: المقاربة الأجناسية وجدواها المعرفية

لم تعد المقاربة الأجناسية في النقد المعاصر مجرّد أداة تصنيفية تهدف إلى فرز الأنواع الأدبية وفق معايير شكلية أو موضوعية، بل تحوّلت إلى منهج معرفي يسعى إلى فهم الكيفية التي تُنتج بها النصوص معناها داخل منظومة الخطاب الأدبي. فدراسة الأجناس لم تعد تُعنى بما هو ثابت في البنية فحسب، بل بما هو متحوّل في الفكر والنظرية والتأويل. ومن هنا تتجاوز المقاربة الأجناسية حدود التنظيم الشكلي لتلامس جوهر العملية الإبداعية ذاتها، بوصفها سيرورة معرفية تُعيد النظر في مفاهيم النوع، والحدّ، والانتماء.

وإذا كان التراث النقدي قد تعامل مع الأجناس بوصفها قوالب جاهزة تضبط القول الأدبي ضمن حدود محدّدة، فإنّ النقد الحديث والراهن يطرح سؤالا آخر أكثر عمقا: ما الجدوى من العودة إلى مفهوم الجنس الأدبي في زمن السيولة النصية وتلاشي الحدود؟ هل ما تزال المقاربة الأجناسية قادرة على إنتاج معرفة بالنص، أم أنّها فقدت صلاحيتها أمام

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 26.

[2] المصدر نفسه، ص 27.

[3] غسان كنفاني: الأدب الفلسطيني المقاوم، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ط1، 1968، ص 44.

منطق الهجنة والتداخل؟ وكيف يمكن للناقد أن يمارس قراءة أجناسية دون أن يقع في أسر التصنيف الميكانيكي الذي يتنافى مع حرية الإبداع؟

إنّ هذه الأسئلة تكشف عن البعد الإبستمولوجي للمقاربة الأجناسية، إذ لا تُطرح بوصفها منهجا فحسب، بل كرؤية للعالم وللنص معا؛ رؤية تُعيد الاعتبار للعلاقات بين الأشكال الخطابية، وتفهم الأدب كنسيج من التحولات المستمرة، لا كمنظومة مغلقة. ومن ثمّ، تغدو جدوى المقاربة الأجناسية في قدرتها على تفكيك البنية الجمالية للنص، وفهم آليات اشتغاله في ضوء ما يقيمه من صلات بالأنواع الأخرى، وفي ما يخلقه من انزياحات عن أنماطه الأصلية. فالمسألة لا تتعلق بالتصنيف، بل بوعي نقدي يسائل الحدود ويفكك الثوابت، ليكشف عن المعرفة الكامنة في تحول الأجناس ذاتها.

1-الجنس كأداة للتصنيف والفهم: من فوضى النصوص إلى نظام المعرفة

بعد أن تم تحرير مفهوم الجنس الأدبي من سلطته المعيارية وتجذيره في بنيته الداخلية وسياقه الخارجي، يطرح أحمد الجوة في كتابه من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية السؤال الجوهري حول جدوى هذا المفهوم. فإذا لم يعد الجنس قانونا ملزما للإبداع، فلماذا نصر على دراسته؟ وما هي القيمة العلمية والمنهجية التي يضيفها هذا المفهوم إلى حقل النقد الأدبي؟ يجيب الجوة عن هذا السؤال بإعادة الاعتبار إلى الوظيفة المعرفية الأساسية للجنس الأدبي، حيث يرى أنه أداة لا غنى عنها للتصنيف والفهم؛ ففي مواجهة فوضى النصوص اللامتناهية، تقدم الدراسة الأجناسية شبكة من المفاهيم والأدوات التي تسمح بتنظيم هذا الكم الهائل، وتكشف عن الأنساق الخفية التي تحكمه، وتحول عملية القراءة من مجرد انطباع ذاتي إلى فعل معرفي منظم. إن هذه الجدوى المنهجية، كما يبرزها الجوة، تتجلى في بعدين أساسيين: البعد التصنيفي الذي يؤسس لإمكانية قيام علم للأدب، والبعد الفهمي الذي يجعل من عملية قراءة النصوص وتأويلها ممكنة وذات معنى.

•البعد التصنيفي: تأسيس علم الأدب

ينطلق أحمد الجوة من فرضية معرفية أساسية مفادها أن لا علم بلا تصنيف، فالأدب في مظهره الأولي، يبدو كغابة من النصوص المتنوعة والمختلفة، ولا يمكن التعامل مع هذه الكثرة بشكل علمي دون إيجاد طريقة لتصنيفها وتنظيمها.

من هذا المنظور، تصبح الدراسة الأجناسية هي محاولة لبناء إبستيمية خاصة بحقل الأدب. فالجنس الأدبي (رواية، مسرحية، قصيدة...) هو الوحدة التصنيفية الأساسية التي

تسمح بتجميع النصوص المتشابهة في فئات، ودراسة الخصائص المشتركة التي تجمع بينها. يرى الجوة أن هذا التصنيف هو الخطوة الأولى نحو فهم القوانين الداخلية التي تحكم الإنتاج الأدبي، وهو ما يفتح الباب أمام مقاربة علمية حقيقية[1]. إن النقد الأدبي لن يصبح علما حقيقيا إلا عندما يتوقف عن إصدار أحكام القيمة، ويبدأ في بناء نظام تصنيفي شامل ومتماسك للأشكال الأدبية.[2]

ويوضح الجوة أن هذه العملية التصنيفية ليست غاية في ذاتها، بل هي وسيلة لتحقيق فهم أعمق. فمن خلال مقارنة الأعمال التي تنتمي إلى جنس واحد، يمكننا استخلاص السمات البنيوية الثابتة والمتغيرة، وفهم كيفية تطور الجنس عبر التاريخ[3]. ومن خلال مقارنة الأجناس المختلفة، يمكننا فهم نظام الأدب ككل، والعلاقات التي تربط بين أجزائه[4]. إن النص الأدبي لا يكتسب معناه إلا داخل نظام سيميائي أوسع، وهذا النظام هو الثقافة التي ينتمي إليها، بما في ذلك نظامها الأجناسي[5]. إذن، فالجنس الأدبي كأداة تصنيفية هو الذي يسمح لنا برؤية النظام في الفوضى، والقانون في الكثرة، وهو شرط أساسي لأي مقاربة علمية تسعى إلى تجاوز التعليق على النصوص الفردية نحو بناء معرفة منظمة بتاريخ الأدب وقوانينه.

- **البعد الفهمي: جعل القراءة ممكنة**

لا تقتصر جدوى الجنس الأدبي على الناقد المتخصص، بل تمتد لتشمل القارئ العادي، حيث يلعب دورا جوهريا في عملية الفهم والتأويل. ويرى الجوة أن "الجنس الأدبي هو الذي يمنح النص هويته، ويوجه القارئ في كيفية التعامل معه"[6]؛ فالنص الأدبي ليس مجرد سلسلة من الجمل، بل هو خطاب ينتمي إلى نوع معين، وهذا الانتماء هو الذي يمنحه معناه.

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 14.

[2] نورثروب فراي: تشريح النقد، مرجع سابق، ص 15.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 16.

[4] المصدر نفسه، ص 17.

[5] يوري لوتمان: بنية النص الفني، مرجع سابق، ص 66.

[6] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 21.

✓ **الجنس كدليل للقراءة:** عندما يواجه القارئ نصا جديدا، فإن أول سؤال يطرحه (بوعي أو بغير وعي) هو: ما نوع هذا النص؟ إن تحديد الجنس (رواية، قصيدة، مسرحية...) هو الذي يزود القارئ بخريطة للقراءة. فهو يعرف مسبقا نوع الأسئلة التي يجب أن يطرحها، ونوع العلاقات التي يجب أن يبحث عنها. إن الكفاءة الأدبية هي معرفة القارئ الضمنية بالأعراف والمواضعات التي تحكم الأجناس الأدبية، وهذه المعرفة هي التي تجعل من قراءة الأدب ممكنة[1].

✓ **الجنس كإطار للتأويل:** لا يوجه الجنس عملية القراءة فحسب، بل يحدد أيضا إطار التأويل. فالجملة نفسها يمكن أن تكتسب معاني مختلفة تماما حسب الجنس الذي ترد فيه. على سبيل المثال، جملة لقد غربت الشمس قد تعني في تقرير إخباري مجرد معلومة زمنية. لكن نفس الجملة في قصيدة غنائية قد توحي بالحزن أو النهاية أو الفقد. يرى الجوة أن الانتماء الجنسي هو الذي يفعل الطاقات الإيحائية للغة، ويفتح النص على تعدد التأويلات الممكنة ضمن إطار محدد[2]. وكل تأويل هو حوار بين عالم النص وعالم القارئ، والجنس الأدبي هو الذي ينظم هذا الحوار، ويضع له قواعده[3].

إن هذه الوظيفة الفهمية للجنس الأدبي هي ما يجعله مفهوما لا يمكن الاستغناء عنه، حتى في ظل الأشكال الأدبية الحديثة التي تخرق الحدود الأجناسية؛ فحتى قصيدة النثر، كما يوضح الجوة في موضع لاحق، لا تفهم إلا في علاقتها بالأجناس التي تخرقها، أي الشعر والنثر. إنها تولد معناها من هذا التوتر مع الأعراف الأجناسية السائدة[4].

يدافع أحمد الجوة بقوة عن الجدوى المنهجية للدراسة الأجناسية، محولا مفهوم الجنس من قيد معياري إلى أداة معرفية لا غنى عنها. تتجلى هذه الجدوى في بعدين متكاملين :بعد تصنيفي يجعل من الممكن بناء علم للأدب، من خلال تنظيم فوضى النصوص في فئات قابلة للدراسة والمقارنة، وكشف القوانين التي تحكمها. وبعد فهمي يجعل من عملية القراءة ممكنة وذات معنى، حيث يعمل الجنس كدليل إجرائي وإطار تأويلي يوجه القارئ في رحلته داخل النص. وبهذا، لا تعود الدراسة الأجناسية مجرد ترف أكاديمي، بل تصبح، في منظور

---

[1] جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، مرجع سابق، ص 130.

[2] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 22.

[3] بول ريكور: الزمان والسرد، مصدر سابق، ص 245.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 53.

الجوة، شرطا أساسيا لكل قراءة نقدية تطمح إلى الموضوعية والعمق، ولكل فهم حقيقي يسعى إلى تجاوز الانطباع السطحي نحو إدراك آليات اشتغال الخطاب الأدبي.

2-الجنس كأفق انتظار للقارئ: العقد الضمني وديناميةالتلقي

إذا كان الجنس الأدبي يمثل أداة أساسية للتصنيف والفهم العلمي، فإن جدواه المنهجية لا تكتمل إلا بالنظر إليه من زاوية القارئ وعملية التلقي. يطور أحمد الجوة في كتابه من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية هذا البعد، منتقلا بالجنس الأدبي من كونه مجرد بنية نصية إلى كونه أفق انتظار حيوي وديناميكي. ويستعير الجوة هذا المفهوم من جمالية التلقي الألمانية، وبخاصة من الناقد هانز روبرت ياوس، ليعيد صياغة العلاقة بين النص والقارئ؛ فالجنس، من هذا المنظور، ليس مجرد علامة تصنيفية يضعها الناقد على النص بعد قراءته، بل هو عقد ضمني يسبق عملية القراءة، ويوجهها، ويحدد شروطها. إنه مجموعة من الأعراف والمواضعات التي يشترك فيها كل من الكاتب والقارئ، والتي تشكل الخلفية التي يُقرأ النص ويُؤول في ضوئها. إن فهم الجنس كأفق انتظار يقتضي تحليل بعدين أساسيين : البعد التوجيهي الذي يحدد قواعد اللعبة الأدبية، والبعد الديناميكي الذي يدرس التفاعل بين أفق انتظار القارئ والبنية الفعلية للنص.

- **البعد التوجيهي: الجنس الأدبي كعقد وميثاق**

يرى أحمد الجوة أن كل نص أدبي، عند ولادته، "يدخل في حوار مع نظام من الأعراف والقواعد التي تشكل التقاليد الأجناسية في عصره"[1]. هذه الأعراف ليست قوانين مكتوبة، بل هي ميثاق أو عقد ضمني يربط بين المؤلف والقارئ. وكما يقول الناقد فيليب لوجون في حديثه عن السيرة الذاتية، فإن الميثاق السير ذاتي هو العقد الذي يقترحه المؤلف على القارئ، والذي يلتزم فيه بقول الحقيقة عن حياته[2]، وهذا المفهوم يمكن تعميمه على كل الأجناس.

- ✓ **من جهة الكاتب:** يمثل الجنس الأدبي للكاتب مجموعة من الإمكانيات والقيود . فهو يزوده بنماذج وأشكال وتقنيات مجربة (الإمكانيات)، ولكنه في الوقت نفسه يفرض عليه الالتزام بحد أدنى من القواعد حتى يكون نصه مفهوما ومنتميا إلى جنس ما (القيود). يرى

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 23.

[2] فيليب لوجون: الميثاق السير ذاتي، مرجع سابق، ص 26.

الجوة أن الإبداع الحقيقي لا يكمن في رفض الأجناس، بل في القدرة على اللعب داخل حدودها، وتوسيع إمكانياتها[1]. فالتقليد ليس مجرد تكرار أعمى للماضي، بل هو حوار حي معه. والشاعر العظيم هو الذي يمتلك حسا تاريخيا، يعرف كيف يستوعب التقليد لكي يتجاوزه[2].

✓ **من جهة القارئ:** يمثل الجنس الأدبي للقارئ أفق انتظار؛ فعندما يبدأ القارئ في قراءة نص ما، فإنه لا يبدأ من صفحة بيضاء، بل يأتي محملا بمجموعة من التوقعات المبنية على معرفته السابقة بالأجناس الأدبية. ويرى الجوة أن "أفق الانتظار هذا هو الذي يجعل النص قابلا للقراءة الأولية، ويوجه القارئ في رحلته التأويلية"[3]. وكما يشرح ياوس، فإن أفق الانتظار هو نظام من المرجعيات أو شبكة من القواعد التي يمتلكها القارئ، والتي تسمح له بفهم العمل الأدبي وتحديد قيمته الجمالية[4]. فعند قراءة رواية بوليسية، نتوقع جريمة وتحقيقا ومفاجأة في النهاية، وهذا التوقع هو الذي ينظم قراءتنا ويمنحها معناها.

- **البعد الديناميكي: تأكيد الأفق وخرقه**

لا تكتمل جدوى الجنس كأفق انتظار إلا بفهم طبيعته الديناميكية. فالعلاقة بين النص وأفق انتظار القارئ ليست علاقة تطابق ساكنة، بل هي علاقة حوار وتوتر دائم. يوضح الجوة أن قيمة العمل الأدبي تتحدد من خلال الطريقة التي يتفاعل بها مع أفق انتظار جمهوره، وهذا التفاعل يمكن أن يتخذ شكلين أساسيين: تأكيد الأفق أو خرقه.

✓ **تأكيد أفق الانتظار:** يحدث هذا في الأدب الاستهلاكي أو الأدب الموازي في هذه الأعمال (مثل الروايات الرومانسية التجارية أو الروايات البوليسية النمطية)، يقوم الكاتب بتلبية توقعات القارئ بشكل كامل، وتقديم نص يلتزم بكل أعراف الجنس دون أي مفاجأة[5]. الهدف هنا هو توفير المتعة من خلال التكرار والطمأنة، لا من خلال التجديد والصدمة[6].

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 24.

[2] توماس ستيرنز إليوت: مقالات في النقد الأدبي، ترجمة: لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1960، ص 49.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 25.

[4] هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، مرجع سابق، ص 79.

[5] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 26.

[6] المصدر نفسه، ص 27.

✓ **خرق أفق الانتظار**: يحدث هذا في الأعمال الأدبية الكبرى التي تهدف إلى التجديد. في هذه الأعمال، يقوم الكاتب بخرق توقعات القارئ بشكل مقصود، وتقديم نص يتحدى الأعراف الأجناسية السائدة[1]. هذا الخرق أو المسافة الجمالية، كما يسميها ياوس، هو ما يمنح العمل قيمته الفنية؛ فالنص العظيم هو الذي يجبرنا على تغيير أفق انتظارنا، ورؤية العالم بطريقة جديدة[2]. على سبيل المثال، رواية دون كيشوت لسيرفانتس، ولدت من خلال محاكاة ساخرة، لأعراف روايات الفروسية التي كانت سائدة في عصرها. لقد خرقت أفق انتظار القراء، وبذلك أسست لجنس جديد هو الرواية الحديثة[3].

ويؤكد الجوة أن هذا الخرق ليس هدما مطلقا؛ فالنص الذي يخرق كل الأعراف دفعة واحدة قد يصبح غير قابل للقراءة. إن الإبداع الحقيقي يكمن في التوازن الدقيق بين الالتزام بالأعراف وخرقها[4]، فالعمل الأدبي يعيش في توتر دائم بين مبدأ الأتمتة ومبدأ التغريب فهو يجب أن يكون مألوفا بما يكفي ليكون مفهوما، وغريبا بما يكفي ليكون مثيرا للاهتمام.

يتجاوز أحمد الجوة النظرة الساكنة للجنس الأدبي، ليقدمه كمفهوم ديناميكي وحيوي من خلال عدسة نظرية التلقي؛ فالجنس الأدبي ليس مجرد بنية نصية، بل هو أفق انتظار يشكل عقدا ضمنيا بين الكاتب والقارئ، ويوجه عملية إنتاج النص وتلقيه. هذه العلاقة ليست ثابتة، بل هي علاقة جدلية تتأرجح بين تأكيد الأفق في الأدب الاستهلاكي، وخرقه في الأدب الإبداعي. وبهذا، لا تعود الدراسة الأجناسية مجرد عملية تصنيفية بعدية، بل تصبح أداة نقدية قوية تسمح بفهم ديناميات التفاعل بين النص والقارئ، وقياس المسافة الجمالية التي تفصل بين العمل الفني وتقاليد عصره، وتفسير آليات التطور والتجديد في تاريخ الأدب.

يخلص أحمد الجوة في ختام هذا المبحث التأسيسي إلى نتيجة مركزية مفادها أن الدراسة الأجناسية، لكي تستعيد شرعيتها العلمية في الفكر النقدي الحديث، كان لا بد لها من أن تخوض عملية تحول إبستمولوجي جذرية. لقد تم الانتقال بنجاح من النظر إلى الجنس الأدبي كقانون معياري ثابت ومقدس، وهو التصور الذي كبّل الإبداع وحوّل النقد إلى مجرد عملية مطابقة للنماذج، إلى اعتباره نموذجا وصفيا مرنا وأداة إجرائية للتحليل.

---

[1] المصدر السابق، ص 28.

[2] هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، مرجع سابق، ص 85.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص 99.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 29.

إن أهم مخرجات هذا التحول، كما يؤكد عليها الجوة، هي أن هوية الجنس لم تعد تُختزل في مجموعة من القواعد الشكلية الصارمة، بل أصبحت بنية مركبة تتحدد عبر مستويين متفاعلين: محددات بنيوية داخلية تمنح النص شكله وخطابه، ومحددات تاريخية واجتماعية خارجية تجعل منه مؤسسة ثقافية حية تتطور وتتفاعل مع سياقها. وبهذا، لم تعد جدوى الدراسة الأجناسية موضع شك، فقد أثبت الجوة أنها أداة لا غنى عنها للتصنيف والفهم العلمي من جهة، وأنها تشكل أفق انتظار ضروريا للقارئ يوجه عملية التلقي والتأويل من جهة أخرى. وبذلك، ينجح الجوة في تخليص مفهوم الجنس من إرثه السلطوي، ليؤسس له من جديد كمدخل منهجي حيوي وضروري لفهم ديناميات الخطاب الأدبي في تعقيدها التاريخي والبنيوي.

المبحث الثاني: ديناميات التفاعل الأجناسي وعبور الحدود النصية

بعد أن أرسى أحمد الجوة الشرعية المنهجية لدراسة الأجناس الأدبية كنماذج وصفية لها محدداتها البنيوية والتاريخية، فإنه ينتقل إلى مواجهة التحدي الأكبر الذي يواجه أي نظرية أجناسية تسعى إلى النظام، وهو ظاهرة التفاعل الأجناسي .يدرك الجوة بوعي نقدي أن النماذج الأجناسية التي تم بناؤها ليست جزرا منعزلة أو قوالب نقية، بل هي في حالة حوار وصراع وتفاعل دائم؛ فالحداثة الأدبية، كما يرى، "هي عصر تكسير الحدود بامتياز، حيث لم يعد أي جنس يعيش في حالة من النقاء المطلق"[1]. إن هذا التفاعل ليس مجرد استثناء للقاعدة، بل هو القاعدة الجديدة التي تحكم الإنتاج الأدبي الحديث، مما يطرح إشكالية مركزية جديدة على مشروعه.

إن الإشكالية المحورية التي تحكم هذا المبحث، والتي تمثل تطورا طبيعيا لإشكاليات المبحث الأول، هي :إذا كانت الأجناس الأدبية كيانات تاريخية مرنة ومتغيرة، فما هي طبيعة وآليات العلاقات التي تنشأ بينها، وكيف تؤثر هذه العلاقات على هوية النصوص والنظام الأجناسي ككل؟ للإجابة عن هذا السؤال المعقد، يقودنا الجوة عبر مسار تحليلي متدرج يفكك أشكال هذا التفاعل، مما يطرح إشكاليات فرعية مترابطة:

فأولا، وعلى مستوى البنية الداخلية للنص، تبرز إشكالية التهجين كيف تتداخل الأنماط الخطابية الكبرى (الشعر، السرد، الوصف) داخل نص واحد لتنتج أشكالا هجينة تطمس

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 33.

الحدود التقليدية؟ وهل يؤدي هذا التداخل إلى خلق أجناس جديدة، أم أنه مجرد إعادة توزيع للوظائف داخل الأجناس القائمة؟ ثم، وعلى مستوى العلاقات بين النصوص المستقلة، تظهر إشكالية عبور الأجناس: ما هي الآليات (كالاقتباس والتحويل) التي تسمح لنص بالهجرة من جنس إلى آخر أو باستضافة جنس آخر داخله؟ وكيف يؤثر هذا العبور على هوية كل من النص الضيف والنص المضيف؟ وأخيرا، في مواجهة هذا المشهد من السيولة والتداخل، تأتي إشكالية المرجعية والثبات :هل يوجد وراء هذا التغير والتعدد الظاهري مستوى أعمق من الثبات، يمكن رصده في الأجناس الجامعة أو الأنماط الخطابية الكبرى، التي قد تشكل إطارا مرجعيا لفهم هذه التحولات؟

إن هذا المبحث، بمنزلة القلب الديناميكي لهذا الفصل، يسعى إلى الانتقال من النظرة الساكنة للأجناس إلى فهمها كشبكة من العلاقات المتحركة، ليكشف كيف أن هوية الأدب الحديث لا تتشكل من خلال الالتزام بالقواعد، بل من خلال اللعب الخلاق على حدودها.

المطلب الأول: تهجين الأجناس وتداخل الأنساق

يُعدّ مفهوم التهجين الأجناسي من أبرز التحوّلات التي أصابت النظرية الأدبية الحديثة، إذ كشف عن انزياح جوهري في فهم طبيعة النص الأدبي من كونه بنية مغلقة إلى كونه فضاء للتفاعل والتداخل بين أنساق متعدّدة من القول والمعنى. لم يعد النص المعاصر ينتمي إلى جنس واحد، بل صار يتغذّى من أكثر من منظومة شكلية ودلالية، فيغدو موقعه بين الأجناس لا داخل أحدها، بين الحدود لا خلفها. وهنا تبرز إشكالية مركزية مفادها: هل يمكن الحديث بعد اليوم عن نقاء أجناسي، أم أنّ التهجين أصبح شرطا جوهريا في تشكّل النص الحديث؟

إنّ التهجين الأجناسي ليس مجرّد مزج شكلي بين أنماط لغوية أو أساليب فنية، بل هو عملية معرفية وجمالية تعبّر عن وعي جديد بالكتابة، وتمرّد على منطق النقاء والتصنيف. فحين تتقاطع السردية مع الشعرية، أو تتداخل الخطابية مع التمثيلية، فإنّ النص لا يفقد هويته، بل يعيد بناءها ضمن نسق جديد أكثر اتساعا. من هنا ينبثق السؤال الجدلي: هل يمثّل التهجين نفيا للهوية الأجناسية أم توسيعا لمداراتها؟ وكيف يمكن للنقد أن يستوعب هذا الانفتاح دون أن يفقد أدوات التمييز والتحليل؟

لقد قاد هذا الوعي بالتهجين إلى إعادة النظر في مفهوم الأنساق الأدبية نفسها، إذ لم تعد الأجناس تُفهم كأنظمة مغلقة ذات حدود فاصلة، بل كشبكات من العلاقات والتبادلات

الرمزية التي تُنتج دلالتها من التفاعل لا من العزلة. وبذلك يغدو النص الحديث كائنا هجينيا، تتعايش في داخله لغات وأنماط وتقاليد متباينة، لا تلغي بعضها، بل تُعيد ترتيب علاقتها وفق منطق جدلي تتأسس عليه حداثة الأدب ومعرفته. فالتهجين، في جوهره، ليس فوضى شكلية، بل استراتيجية جمالية تُعبّر عن تحوّل في الرؤية إلى الأدب نفسه، من الكينونة إلى الصيرورة، ومن الوحدة إلى التعدد.

1-تداخل الشعر والنثر: ميلاد الأشكال الهجينة

إذا كانت النظرة الكلاسيكية قد قامت على مبدأ نقاء الجنس، وفرضت حدودا صارمة بين الأشكال الأدبية، فإن الحداثة الأدبية، كما يوضح أحمد الجوة، قد قامت على تكسير هذه الحدود وتفجيرها من الداخل[1]. وفي قلب هذه الحركة التفكيكية، تبرز ظاهرة تهجين الأجناس ، التي لا تمثل مجرد تمرد عشوائي، بل أصبحت استراتيجية إبداعية أساسية أنتجت بعضا من أهم أشكال الكتابة المعاصرة. يرى الجوة أن أبرز تجليات هذا التهجين وأكثرها جذرية يتمثل في تداخل الجنسين الكبيرين: الشعر والنثر[2]؛ فهذه الثنائية، التي شكلت أساس النظام الأجناسي التقليدي، لم تعد في الحداثة قطبين متنافرين، بل أصبحت فضاء خصبا للتفاعل والامتزاج، مما أدى إلى ولادة أشكال هجينة تطمس الحدود، وتطرح أسئلة جديدة حول طبيعة الشعرية والسردية. إن تحليل هذه الظاهرة يقتضي رصد اتجاهين متكاملين: تشعير النثر، أي إضفاء خصائص شعرية على الأشكال النثرية، وتنثير الشعر، أي استيعاب تقنيات نثرية داخل البنية الشعرية.

- **تشعير النثر: الرواية الشعرية واللغة الشاعرة**

لم يعد النثر في الحداثة مجرد أداة شفافة لنقل المعلومات أو رواية الأحداث، بل أصبح هو ذاته مادة للتجريب الجمالي. يرى الجوة أن الرواية الحديثة، على وجه الخصوص، قد شهدت تحولا عميقا في علاقتها باللغة، حيث "انتقلت من لغة مرجعية تهدف إلى محاكاة الواقع، إلى لغة شاعرة تحتفي بذاتها وتستكشف إمكانياتها الإيحائية والإيقاعية"[3]. هذا ما يمكن تسميته بتشعير النثر، حيث تسعى اللغة الأدبية الحديثة سواء كانت شعرا أو نثرا إلى أن تكون مرئية، أن تُظهر نفسها لا أن تختفي وراء ما تقوله.

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 33.

[2] المصدر نفسه، ص 34.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

يتجلى هذا التشعير في عدة مظاهر:

✓ **هيمنة اللغة المجازية:** يوضح الجوة أن "الرواية الحديثة لم تعد تكتفي بالوصف الواقعي، بل لجأت بكثافة إلى الاستعارة والصورة الشعرية لبناء عوالمها"[1]. فاللغة لم تعد أداة لمحاكاة الواقع، بل أصبحت أداة لخلقه. والاستعارة هي الوسيلة الوحيدة التي تسمح لنا بالخروج من ذواتنا، ومعرفة ما يشعر به الآخرون.

• **العناية بالإيقاع والجرس الصوتي:** لم يعد إيقاع النثر مجرد تدفق طبيعي، بل أصبح مادة للتشكيل الفني[2]؛ فالروائي الحديث يهتم بالجرس الموسيقي للجملة، وبالتكرار الصوتي، وببناء فقرات كاملة على إيقاع شعري معين.

• **تفكيك البنية السردية لصالح البنية الشعرية:** يرى الجوة أن الرواية الشعرية غالبا ما تتخلى عن الحبكة التقليدية والزمن الخطي، لصالح بنية تقوم على التداعي والتجاور الشعري[3]. فالنص لم يعد يتقدم بشكل أفقي (من حدث إلى آخر)، بل يتعمق بشكل عمودي، مستكشفا طبقات الوعي والذاكرة. وهذا ما عبر عنه الناقد المصري إدوار الخراط بمفهوم الحساسية الجديدة، التي تسعى إلى كتابة تكسر التسلسل الزمني والسببي، وتنفجر في لحظات شعرية مكثفة[4].

• **تنثير الشعر: قصيدة النثر واستيعاب السردي**

في الاتجاه المقابل، "لم يبق الشعر الحديث حبيسا في عالمه الغنائي النقي، بل انفتح على النثر، واستوعب تقنياته وآلياته"[5]. هذا ما يمكن تسميته بتنثير الشعر، والذي يجد تجليه الأبرز في قصيدة النثر. ويرى الجوة أن قصيدة النثر ليست مجرد نثر، بل هي "شكل شعري هجين، يولد من التوتر الخلاق بين ذاكرة الشعر وذاكرة النثر"[6]. وكما تقول سوزان برنار

---

[1] المصدر السابق، ص 36.

[2] المصدر نفسه، ص 37.

[3] المصدر نفسه، ص 38.

[4] إدوار الخراط: الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، دط، 1993، ص 45.

[5] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 39.

[6] المصدر نفسه، ص 53.

(Suzanne Bernard)، إحدى أهم منظرات قصيدة النثر: إن قصيدة النثر هي قطعة من النثر مضغوطة ومشدودة كقطعة شعرية. إنها تستخدم كل موارد النثر، ولكن لغايات الشعر.[1]

يتجلى هذا تنثير في عدة مظاهر:

✓ **استيعاب تقنيات السرد:** يوضح الجوة أن قصيدة النثر لم تعد تكتفي بالتعبير عن حالة وجدانية، بل أصبحت قادرة على رواية حكايات، وتقديم شخصيات، وبناء مشاهد سردية[2]. إنها تستعير من القصة القصيرة تقنيات مثل المشهد، والحوار، والمونولوج الداخلي. إن السردية هي إحدى أهم السمات التي تميز قصيدة النثر العربية. فالقصيدة لم تعد مجرد ومضة غنائية، بل أصبحت فضاء يتسع لروي شذرات من السيرة والتاريخ واليومي[3].

✓ **توظيف لغة اليومي والمشهدي:** لم تعد لغة الشعر لغة مقدسة ومنعزلة عن الواقع. يرى الجوة أن قصيدة النثر قد انفتحت على لغة الحياة اليومية، لغة الشارع والصحافة والإعلام، وأعادت توظيفها شعريا[4]. هذا الانفتاح هو ما يسميه الناقد الألماني فالتر بنيامين (Walter Benjamin)، تشظي الهالة التي كانت تحيط بالعمل الفني، حيث لم يعد الفن معزولا في برجه العاجي، بل أصبح جزءا من الحياة اليومية[5].

✓ **البنية المفتوحة والمجزأة:** على عكس القصيدة التقليدية ذات البنية المغلقة، تتميز قصيدة النثر ببنيتها المفتوحة والمجزأة، التي تشبه بنية النثر الحديث[6]؛ فالقصيدة غالبا ما تكون عبارة عن شذرات ومقاطع متجاورة، يترك للقارئ مهمة الربط بينها. وكما يقول الشاعر أدونيس، وهو رائد هذا الشكل في العالم العربي: "القصيدة الحديثة هي فضاء مفتوح، لا بداية له ولا نهاية. إنها دعوة للقارئ كي يشارك في كتابتها"[7].

يكشف أحمد الجوة كيف أن التفاعل بين الشعر والنثر يمثل السمة الأبرز للحداثة الأدبية، والآلية الأساسية لتهجين الأجناس. فهذا التفاعل يسير في اتجاهين متكاملين :

---

[1] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: راوية صادق، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2002، ص 23.

[2] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 52.

[3] حاتم الصكر: مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999، ص 61.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 53.

[5] فالتر بنيامين: مقالات مختارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978، ص 33.

[6] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 54.

[7] أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 102.

تشعير النثر، الذي يمنح الرواية الحديثة لغة مجازية وإيقاعية وبنية شعرية، وتنثير الشعر، الذي يمنح قصيدة النثر تقنيات سردية ولغة يومية وبنية مفتوحة. إن نتيجة هذا التفاعل المزدوج هي ولادة أشكال هجينة (الرواية الشعرية، قصيدة النثر) تطمس الحدود التقليدية بين الأجناس، وتؤكد أن الجنس الأدبي ليس كيانا نقيا وثابتا، بل هو بنية تاريخية مرنة وقابلة للتهجين والتطور المستمر، مما يفتح أمام الكتابة آفاقا لا نهائية من التجريب والإبداع.

2-تداخل الأنماط الخطابية: من نقاء الجنس إلى تعدد الأصوات

إذا كان تداخل الشعر والنثر يمثل التهجين الأبرز على مستوى الأجناس الكبرى، فإن ظاهرة تهجين الأجناس، كما يحللها أحمد الجوة، تمتد لتشمل مستوى أعمق وأكثر دقة، وهو مستوى الأنماط الخطابية فالنصوص الأدبية، حتى تلك التي تنتمي إلى جنس واحد نقي ظاهريا، نادرا ما تكون أحادية النمط، بل هي في الغالب بنى خطابية مركبة تتداخل فيها أنماط مختلفة مثل السرد والوصف والتأمل .يرى الجوة أن النقاء الجنسي هو مجرد نموذج نظري مثالي، أما النصوص المتحققة فعليا، وبخاصة في الحداثة، فهي دائما نصوص هجينة ومتعددة الأصوات[1]. إن هذا التداخل بين الأنماط الخطابية ليس مجرد تنويع أسلوبي، بل هو استراتيجية إبداعية أساسية تساهم في تعقيد بنية النص، وتعميق دلالاته، وتحدي أفق انتظار القارئ. إن تحليل هذه الظاهرة يقتضي رصد كيفية تفاعل هذه الأنماط داخل بنية النص، وفهم الوظائف الجمالية والدلالية التي يؤديها هذا التفاعل، والذي يحول النص من خطاب أحادي الصوت إلى فضاء حواري متعدد الأبعاد.

- **هيمنة السرد وتخلله بالوصف والتأمل: تفكيك خطية الزمن**

يمثل السرد النمط الخطابي المهيمن في الأجناس الحكائية كالرواية والقصة. وظيفته الأساسية، كما يعرفه جيرار جينيت، هي رواية أحداث، حقيقية أو خيالية، في تسلسل زمني معين[2]. والسرد بطبيعته ديناميكي، لأنه مرتبط بالزمن والفعل والتغيير. لكن هذا السرد، كما يوضح أحمد الجوة، "نادرا ما يكون خالصا ومسترسلا؛ فهو دائما ما يتخلله وقفات وصفية

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 38.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997، ص 25.

وتأملية تقطع خطيته، وتمنحه عمقا وبعدا آخر"[1]. هذا التخلل ليس عيبا، بل هو جوهر روائية الرواية الحديثة.

✓ **تداخل السرد والوصف من الزخرفة إلى الرؤيا:** في الرواية التقليدية، كان الوصف غالبا ما يؤدي وظيفة ثانوية وزخرفية. كان بمثابة استراحة من حركة السرد، يهدف إلى خلق أثر الواقع، كما يسميه رولان بارت، أي إيهام القارئ بواقعية العالم المروي. لكن في الرواية الحديثة، كما يبرز الجوة، تحرر الوصف من وظيفته المحاكاتية، وأصبح أداة أساسية في بناء الدلالة والكشف عن الرؤيا[2]. لم يعد الوصف مجرد ديكور، بل أصبح فاعلا في السرد. وكما يقول الناقد الفرنسي فيليب هامون، المتخصص في شعرية الوصف: لم يعد الوصف مجرد زخرفة، بل أصبح أداة للكشف عن الحالة النفسية للشخصيات، ورمزا للموضوعات العميقة في الرواية. فوصف غرفة مهجورة في رواية لفوكنر قد يكون وصفا لحالة اليأس التي تعيشها الشخصية، ووصف البحر الهائج في رواية لهمنغواي قد يكون رمزا للصراع الوجودي للإنسان. وبذلك الوصف في الرواية الجديدة لم يعد يهدف إلى أن يرينا، بل إلى أن يرينا كيف نرى. لقد تحول من وظيفة مرجعية إلى وظيفة إبستمولوجية[3].

✓ **تداخل السرد والتأمل من الحكي إلى الفكر:** إذا كان الوصف يوقف السرد ليفتح نافذة على المكان، فإن التأمل أو الخطاب الفكري يوقفه ليفتح نافذة على عالم الأفكار. يرى الجوة أن الرواية الحديثة، وبخاصة رواية الأفكار، قد شهدت هيمنة للنمط التأملي على النمط السردي، حتى كاد الحدث أن يصبح مجرد ذريعة لطرح سؤال فلسفي[4]. في روايات توماس مان أو ألبير كامو، لا نعود نقرأ لنعرف ماذا سيحدث بعد ذلك؟، بل لنتأمل في معنى الزمن أو العبث أو المرض. إن هذا التداخل بين السرد والتأمل هو ما يمنح الرواية قدرتها على أن تكون ملحمة العصر الحديث، أي الجنس القادر على استيعاب كل أبعاد التجربة الإنسانية، المادية والفكرية.

---

[1] المصدر السابق، ص 39.

[2] المصدر نفسه، ص 39.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 1998، ص 215.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 41.

●هيمنة الأنماط الأخرى وتخللها بالسرد: سردنة الشعر والوصف

لا يقتصر التهجين على تخلل السرد بالأنماط الأخرى، بل يحدث العكس أيضا. فالأجناس التي يهيمن عليها الوصف أو التأمل أو الغناء قد تستدعي السرد كنمط ثانوي لتكسير رتابتها ومنحها بعدا زمنيا.

✓ **السرد في الشعر الغنائي من اللحظة إلى الحكاية:** الشعر الغنائي، في نموذجه النقي، هو خطاب تأملي ذاتي، يركز على تصوير لحظة شعورية واحدة ومعزولة. لكن الكثير من القصائد، كما يوضح الجوة، تتضمن بذورا سردية أو حكايات مصغرة، تمنح التجربة الغنائية سياقا زمنيا[1]. فالشاعر الغنائي قد يروي ذكرى، أو يحكي قصة حب، أو يصف لقاء. وهذا ما نجده بوضوح في الشعر العربي الحديث، حيث يقول الناقد عز الدين إسماعيل إن القصيدة الحديثة قد استوعبت الكثير من تقنيات السرد، وأصبحت قادرة على بناء عوالم درامية وسردية معقدة داخل بنيتها الشعرية. لقد ظهر ما يسمى بالقصيدة الدرامية والقصيدة القصصية[2]. فالقصيدة لم تعد مجرد صوت، بل أصبحت مشهدا له زمانه ومكانه وشخصياته.

✓ **السرد في النصوص الوصفية دينامية المكان:** حتى في النصوص التي تبدو وصفية بحتة، مثل أدب الرحلات أو بعض أنواع المقالات، يمكن أن نجد بنى سردية كامنة[3]. فوصف مدينة ما قد يتم من خلال تتبع مسار رحلة، وهذا المسار هو بنية سردية. فلا وجود لوصف خالص. فكل وصف يتضمن، بشكل أو بآخر، بذرة سردية، لأن فعل الوصف نفسه هو فعل يتم في الزمن، ويتبع مسارا معينا لنظرة الواصف، فالوصف ليس مجرد جرد للأشياء، بل هو تنظيم لها في فضاء وزمان، وليس مجرد لوحة ثابتة، بل هو نظرة متحركة، تكتشف العالم شيئا فشيئا، إنه سرد تباطأت حركته.

يعمق أحمد الجوة تحليله لظاهرة التهجين الأجناسي، منتقلا من مستوى الأجناس الكبرى إلى مستوى الأنماط الخطابية. يكشف الجوة أن النقاء الجنسي هو وهم نظري، وأن النصوص الأدبية الحية، وبخاصة في الحداثة، هي دائما نصوص هجينة تتداخل فيها أنماط السرد والوصف والتأمل. هذا التداخل ليس عيبا بنيويا، بل هو استراتيجية إبداعية تمنح

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 42.

[2] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة، بيروت، ط3، 1981، 215.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 43.

النص ثراء وتعددا في الأصوات. فالسرد يتغذى من الوصف والتأمل ليكتسب عمقا بصريا وفكريا، والشعر يستعير من السرد ليوسع فضاءه من الذاتي إلى الحكائي. إن فهم هذه الدينامية الداخلية، كما يقدمها الجوة، هو مفتاح أساسي لتحليل النصوص الحديثة، ويكشف عن أن الجنس الأدبي ليس صندوقا مغلقا، بل هو فضاء مفتوح تتفاعل فيه الخطابات وتتعدد فيه الأصوات، مما يؤكد مرة أخرى على الطبيعة المرنة والمتغيرة للأشكال الأدبية.

المطلب الثاني: عبور الحدود وانفتاح النص على الاختلاف

يشكّل مفهوم التهجين الأجناسي أحد أبرز مظاهر التحول في النظر إلى النص الأدبي، إذ لم يعد النص كيانًا مغلقًا أو خاضعًا لنظام جنسي صارم، بل صار فضاءً حيويًا تتقاطع فيه الأشكال التعبيرية وتتفاعل داخله أنساق اللغة والفكر والجمال. فالتهجين لا يُفهم هنا بوصفه مجرد مزج بين قوالب فنية، بل باعتباره فعلًا دلاليًا يعيد ترتيب العلاقات بين البنية والأسلوب والدلالة. ومن هذا المنظور، يغدو النص الهجين مختبرًا جماليًا تتحرّر فيه اللغة من قيود النمط الواحد، فتولد أنساق جديدة على تخوم الأجناس.

وتطرح هذه الرؤية جملة من الإشكاليات النقدية؛ من أبرزها: كيف يمكن فهم التهجين بوصفه آلية إبداعية لا مجرد انزياح عن الحدود؟ وهل يمثّل التداخل الأنساقي نسفا لمبدأ النقاء الجنسي أم إعادة تأسيس لجماليات الهجنة؟ ثم إلى أي مدى يسهم هذا التفاعل في إنتاج معنى أكثر رحابة يعبّر عن التحولات المعرفية والجمالية في الأدب المعاصر؟ إنّ هذه الأسئلة تفتح أفق المطلب على مساءلة مفهوم التهجين من حيث هو ممارسة نصية تعيد تعريف الهوية الأجناسية وتعيد ترتيب العلاقة بين المبدأ النظامي والانفلات الجمالي.

1-الاقتباس والتضمين: حوار الأجناس داخل النص الواحد

إذا كان تهجين الأجناس يمثل تداخلا عضويا للأنماط الخطابية داخل بنية النص، فإن ظاهرة عبور الأجناس، كما يتناولها أحمد الجوة، تمثل مستوى آخر من التفاعل، حيث لا تمتزج الأنماط، بل تتعايش نصوص تنتمي إلى أجناس مختلفة داخل فضاء نصي واحد. يتم هذا التعايش من خلال آليات الاقتباس والتضمين، التي لا تعد مجرد حليات شكلية، بل هي استراتيجيات نصية معقدة تكشف عن وعي الكاتب بتاريخ الأجناس، وتفتح نصه على حوار خصب مع نصوص أخرى. يرى الجوة أن النص الحديث لم يعد كيانا مغلقا ومكتفيا بذاته،

بل أصبح فضاء تتلاقى فيه أصوات ونصوص وأجناس مختلفة[1]. إن هذه الظاهرة، التي تندرج تحت المفهوم الأوسع للتناص، تحول النص إلى فسيفساء من الاقتباسات، وتجعل من قراءته رحلة عبر تاريخ الأشكال الأدبية. إن تحليل هذه الآلية يقتضي فهم أشكالها المختلفة، والوظائف الجمالية والدلالية التي تؤديها في بناء معنى النص.

- **أشكال الاقتباس والتضمين: من الشذرة إلى النص الكامل**

يوضح أحمد الجوة أن عملية تضمين جنس داخل جنس آخر يمكن أن تتخذ أشكالا متنوعة، تتراوح من الإشارة العابرة إلى دمج نصوص كاملة؛ فالرواية الحديثة، على وجه الخصوص، قد تحولت إلى جنس مضياف، "قادر على استيعاب كل الأشكال والخطابات الأخرى داخل بنيته"[2]. فهي الجنس الأدبي الوحيد الذي يولد ويتغذى من تفاعله الحواري مع الأجناس الأخرى، الأدبية وغير الأدبية[3].

ويمكن رصد أهم أشكال هذا التضمين في الآتي:

✓ **تضمين الشعر في النثر:** هذه هي الظاهرة الأكثر شيوعا. يرى الجوة أن "الرواية الحديثة غالبا ما تقتبس أبياتا شعرية أو قصائد قصيرة، وتدمجها في نسيجها السردي"[4]. قد يكون هذا الاقتباس بمثابة تعليق على الأحداث، أو كشف عن الحالة النفسية للشخصية، أو مفتاحا رمزيا لتأويل الرواية بأكملها.

✓ **تضمين الرسائل والمذكرات:** يلجأ الكثير من الروائيين إلى تضمين رسائل أو يوميات أو وثائق، وهي أجناس لها قوانينها الخطابية الخاصة[5]. هذا التضمين، كما يرى الناقد جيرار جينيت، يخلق تعددا في الأصوات السردية، ويكسر هيمنة صوت السارد الأساسي، ويمنح النص طابعا وثائقيا يوهم بالواقعية[6]؛ فالرواية التي تتكون بالكامل من رسائل (الرواية الرسائلية) هي مثال متطرف لهذه التقنية.

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 44.

[2] المصدر نفسه، ص 45.

[3] ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987، ص 67.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 46.

[5] المصدر نفسه ص 47.

[6] جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997، ص 234.

•**تضمين الخطابات غير الأدبية:** لا يقتصر التضمين على الأجناس الأدبية. يوضح الجوة أن النص الحديث قد أصبح منفتحا على كل أنواع الخطابات: الخطاب الصحفي، التاريخي، العلمي، الفلسفي[1]؛ فروايات ما بعد الحداثة، على سبيل المثال، قد تدمج في متنها مقالات صحفية، أو نصوصا من موسوعة، أو تحليلات فلسفية.

• **وظائف الاقتباس والتضمين: الحوار، الترميز، والمفارقة**

لا يكون تضمين جنس داخل آخر مجرد عملية تجميع عشوائي، بل هو فعل مقصود يؤدي وظائف جمالية ودلالية معقدة. يرى الجوة أن كل اقتباس هو إعادة قراءة للنص المقتبس، وتوظيف له في سياق جديد يمنحه معنى جديدا[2]. وكما ترى الناقدة جوليا كريستيفا (Julia Kristeva)، التي صاغت مفهوم التناص أن كل نص هو امتصاص وتحويل لنصوص أخرى[3].

يمكن تحديد أهم وظائف التضمين في الآتي:

✓ **الوظيفة الحوارية:** يخلق التضمين حوارا بين النص الحاضن والنص الضيف. هذا الحوار قد يكون حوار تأكيد وتناغم، حيث يؤكد النص المقتبس ويدعم أفكار النص الأصلي. وقد يكون حوار تضاد ومفارقة، حيث يخلق النص المقتبس توترا مع سياقه الجديد، وينتقد أفكاره أو يسخر منها.

✓ **الوظيفة الترميزية:** غالبا ما يعمل النص المضمن كرمز أو مفتاح لتأويل النص بأكمله. فالقصيدة التي تقتبسها شخصية في رواية قد تكشف عن مصيرها، أو عن الموضوع العميق للرواية. يرى الجوة أن الاقتباس يحول جزءا من النص إلى بؤرة دلالية مكثفة، تضيء النص كله[4].

✓ **الوظيفة التفكيكية:** في أدب ما بعد الحداثة، يصبح التضمين أداة لتفكيك وهم الوحدة والواقعية؛ فمن خلال تجميع شذرات من أجناس وخطابات مختلفة، يُظهر الكاتب أن نصه ليس انعكاسا شفافا للواقع، بل هو بناء لغوي مركب ومصطنع[5]. إن هذا التجميع، الذي يشبه

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 48.

[2] المصدر نفسه، ص 49.

[3] جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991، ص 69.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 50.

[5] المصدر نفسه، ص 51.

تقنية الكولاج في الفن التشكيلي، يلفت الانتباه إلى نصية النص، ويدعو القارئ إلى التفكير في طبيعة اللغة والأدب[1].

يكشف أحمد الجوة أن التفاعل الأجناسي لا يقتصر على التهجين العضوي، بل يمتد ليشمل عبور الأجناس من خلال آليات الاقتباس والتضمين. يوضح الجوة أن النص الحديث لم يعد كيانا مغلقا، بل أصبح فضاء حواريا مفتوحا تتلاقى فيه نصوص وأجناس وخطابات متنوعة. هذا التفاعل ليس مجرد استعراض شكلي، بل هو استراتيجية دلالية عميقة تؤدي وظائف متعددة، من خلق الحوار والترميز إلى إحداث المفارقة وتفكيك الأوهام. إن فهم هذه الآلية، كما يقدمها الجوة، هو مفتاح أساسي لقراءة الأدب الحديث، ويكشف عن أن كل نص هو في جوهره حوار مع نصوص أخرى، وأن كل قراءة هي رحلة عبر تاريخ الأشكال والخطابات.

2-التحويل الأجناسي: هجرة النص وتغير هويته

إذا كان الاقتباس والتضمين يمثلان استضافة جنس لآخر داخل حدوده، فإن التحويل الأجناسي، كما يتناوله أحمد الجوة، يمثل ظاهرة أكثر جذرية، حيث لا يستضيف النص جنسا آخر، بل يهاجر النص نفسه بالكامل من جنس إلى آخر. إنها عملية إعادة كتابة أو إعادة إبداع لنص أصلي في شكل جنسي جديد، مثل تحويل رواية إلى فيلم سينمائي، أو ملحمة إلى مسرحية، أو قصيدة إلى لوحة تشكيلية. يرى الجوة أن هذه الظاهرة، التي تقع في صلب ما يسميه جيرار جينيت بالنصية الفائقة، تطرح أسئلة جوهرية حول هوية العمل الفني، وحدود النص، ومفهوم الأمانة في النقل[2]. إن هذه الهجرة عبر الحدود الأجناسية ليست مجرد تغيير في الشكل، بل هي عملية معقدة من التأويل والتكييف وإعادة الإنتاج، تكشف عن الإمكانيات الكامنة في النص الأصلي، وتضعه في حوار خصب مع قوانين ووسائط الجنس الجديد. إن تحليل هذه الظاهرة يقتضي فهم آلياتها، ثم استكشاف الإشكالات النقدية التي تثيرها.

- **آليات التحويل الأجناسي: من المحاكاة إلى إعادة الإبداع**

[1] المصدر السابق، ص 52.

[2] المصدر نفسه، ص 48.

يوضح أحمد الجوة أن عملية التحويل الأجناسي ليست مجرد ترجمة حرفية من لغة شكلية إلى أخرى، بل هي عملية معقدة تتضمن آليات متنوعة من التكييف وإعادة الصياغة. يقول: إن كل جنس له قوانينه ووسائطه الخاصة، والتحويل الناجح هو الذي يجد المعادل الوظيفي المناسب لسمات النص الأصلي في لغة الجنس الجديد[1].

يمكن رصد أهم آليات هذا التحويل في الآتي:

✓ **التحويل السردي–الدرامي:** عند تحويل رواية إلى مسرحية أو فيلم، فإن التحدي الأكبر هو تحويل السرد إلى حوار وفعل. يوضح الجوة أن ما يرويه السارد في الرواية على مدى صفحات (مثل وصف المشاعر الداخلية للشخصية) يجب أن يُترجم إلى حوار مباشر، أو لغة جسد، أو حركة سينمائية في الفيلم[2]. وهذا يقتضي عمليات معقدة من الحذف والإضافة والتكثيف .

✓ **التحويل الشعري–البصري:** عند تحويل قصيدة إلى لوحة تشكيلية أو مقطوعة موسيقية، تكون العملية أكثر تعقيدا لأنها هجرة بين وسائط مختلفة جذريا[3]. وهنا لا يتم تحويل الأحداث، بل يتم تحويل الصور الشعرية، والإيقاع، والحالة الشعورية إلى ما يعادلها في لغة الألوان أو الأنغام. إن الفنون المختلفة هي لغات مختلفة، والترجمة بينها ليست ممكنة إلا على مستوى البنى العميقة والمشاعر الكلية، لا على مستوى التفاصيل السطحية.

✓ **المحاكاة الساخرة والتحوير:** لا يكون التحويل دائما جادا. فقد يهدف إلى المحاكاة الساخرة لنص أصلي، من خلال إعادة كتابته في سياق هزلي أو نقدي[4]؛ فمسرحية مدرسة المشاغبين، على سبيل المثال، هي تحويل ساخر لمسرحية الأمير لشكسبير. إن المحاكاة الساخرة هي إحدى أهم استراتيجيات ما بعد الحداثة، لأنها تسمح بإعادة قراءة التراث بشكل نقدي، وتفكيك سلطته من خلال الضحك.

•إشكالات التحويل الأجناسي: الأمانة، الهوية، والقيمة

[1] المصدر السابق، ص 49.

[2] المصدر نفسه، ص 50.

[3] المصدر نفسه، ص 51.

[4] المصدر نفسه، ص 52.

يثير التحويل الأجناسي مجموعة من الإشكالات النقدية المعقدة التي يتوقف عندها الجوة. فهذه العملية ليست بريئة، بل هي ساحة صراع بين سلطة النص الأصلي وحرية النص الجديد.

✓ **إشكالية الأمانة:** هذا هو السؤال الأكثر شيوعا الذي يطرحه الجمهور: هل الفيلم كان أمينا للرواية؟ يرى الجوة أن مفهوم الأمانة الحرفية هو مفهوم ساذج ومضلل[1]؛ فالأمانة الحقيقية، كما يوضح، لا تكمن في تطابق التفاصيل، بل في القدرة على نقل روح العمل الأصلي وأثره الجمالي والفكري[2].

✓ **إشكالية الهوية:** هل العمل المحوّل هو مجرد نسخة من العمل الأصلي، أم هو عمل فني جديد ومستقل؟ يميل الجوة إلى الرأي الثاني، مؤكدا أن كل عملية تحويل تنتج عملا فنيا جديدا، له هويته الخاصة، ويجب أن يُحكم عليه بقوانينه الداخلية، لا بمقارنته الدائمة بالأصل[3].

✓ **إشكالية القيمة:** غالبا ما يُنظر إلى العمل المحوّل على أنه أقل قيمة من العمل الأصلي. لكن الجوة يرفض هذه الهرمية، ويرى أن كل جنس له إمكانياته وقيوده، وقد يكون التحويل في بعض الحالات أغنى وأعمق من الأصل[4]؛ فقد ينجح فيلم في تجسيد أبعاد بصرية ونفسية كانت مجرد إمكانية كامنة في الرواية.

يكشف أحمد الجوة عن أحد أكثر أشكال التفاعل الأجناسي جذرية، وهو التحويل الأجناسي. ويوضح الجوة أن هذه الظاهرة ليست مجرد نقل شكلي، بل هي عملية إعادة إبداع معقدة، تهاجر فيها النصوص عبر حدود الأجناس والوسائط، وتكتسب هويات جديدة. ومن خلال تحليل آليات هذا التحويل (من سردي إلى درامي، ومن شعري إلى بصري) والإشكالات النقدية التي يثيرها (الأمانة، الهوية، القيمة)، ويخلص الجوة إلى أن هذه الظاهرة تؤكد مرة أخرى على الطبيعة المرنة والديناميكية للأجناس الأدبية. إنها تدعونا إلى التخلي عن مفهوم النص المغلق والهوية النقية، والنظر إلى تاريخ الفن والأدب كشبكة لانهائية من الحوارات والتحويلات وإعادة الكتابة.

---

[1] المصدر السابق، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] المصدر نفسه، ص 55.

[4] المصدر نفسه، ص 56.

المطلب الثالث: نظرية الأجناس الجامعة– البحث عن الثوابت في عالم المتغيرات

في خضم هذا المشهد النقدي الذي يحتفي بسيولة الأجناس وتداخلها وعبورها للحدود، قد يبدو أن النظام الأجناسي برمته قد انهار، وأننا أمام فوضى لا نهائية من الأشكال الهجينة. لكن أحمد الجوة، في قراءته الفاحصة، يطرح سؤالا جوهريا: هل يوجد وراء هذا التغير والتعدد الظاهري، ثوابت بنيوية أكثر عمقا واستقرارا؟[1] إن الإجابة عن هذا السؤال، كما يقدمها، تقودنا إلى مفهوم الأجناس الجامعة، وهو مفهوم لا يلغي دينامية الأجناس التاريخية، بل يسعى إلى تأطيرها ضمن بنى خطابية كلية وعابرة للتاريخ. ويستلهم الجوة هذا المفهوم من أقدم النظريات الأجناسية (أفلاطون وأرسطو)، ويعيد قراءته في ضوء النقد الحديث، ليقدم إطارا نظريا يسمح بالتوفيق بين تغير الأجناس وثبات الأنماط. إن فهم هذه النظرية يقتضي العودة إلى أصولها في الأنماط الخطابية الكبرى، ثم تحليل الجدلية بين العام والخاص في كل نص أدبي.

- **الأنماط الخطابية الكبرى: العودة إلى التقسيم الثلاثي**

يرى أحمد الجوة أن الفوضى الظاهرية في الأجناس التاريخية (رواية، قصة، مقامة، سيرة...) يمكن تنظيمها من خلال العودة إلى تقسيم أكثر تجريدا وعمومية، وهو التقسيم الثلاثي لأنماط الخطاب الذي أرساه أفلاطون في الجمهورية وطوره أرسطو في فن الشعر؛ فهذه الأنماط، كما يوضح الجوة، لا تمثل أجناسا تاريخية، بل إمكانيات خطابية أساسية وكبرى، تشكل المرجع الذي تتفرع عنه كل الأجناس[2].

هذه الأنماط الجامعة هي:

- ✓ **النمط السردي (الملحمي):** وهو نمط الخطاب الذي يقوم على الحكي غير المباشر، حيث يوجد سارد يروي الأحداث بلسانه. كل الأجناس التي تعتمد على وجود راوٍ، من الملحمة القديمة إلى الرواية الحديثة، تنتمي إلى هذا النمط الجامع.
- ✓ **النمط الدرامي (المسرحي):** وهو نمط الخطاب الذي يقوم على التمثيل المباشر، حيث تتكلم الشخصيات بنفسها دون وسيط[3]. كل الأجناس التي تعتمد على الحوار المباشر والأداء، من التراجيديا الإغريقية إلى المسرح الحديث، تنتمي إلى هذا النمط.

---

[1] المصدر السابق، ص 27.

[2] المصدر نفسه، ص 28.

[3] المصدر نفسه، ص 29.

✓ **النمط الغنائي:** وهو نمط الخطاب الذي يقوم على التعبير الذاتي المباشر، حيث يهيمن صوت الأنا الشاعرة. يرى الجوة أن هذا النمط هو الأكثر إشكالية في التحديد، لكنه يرتبط بشكل عام بالخطاب الذي لا يروي قصة ولا يمثل حدثا، بل يعبر عن حالة وجدانية أو موقف فكري[1]. ويندرج تحته الشعر الغنائي بأشكاله المتعددة.

إن الفائدة المنهجية لهذه الأجناس الجامعة، كما يراها الجوة، تكمن في قدرتها على توفير إطار تصنيفي ثابت نسبيا، يمكن من خلاله فهم التحولات التي تطرأ على الأجناس التاريخية المتغيرة[2].

- **جدلية العام والخاص: كل نص تحقيق فريد**

إن القول بوجود أجناس جامعة لا يعني العودة إلى نظرة معيارية جامدة. يشدد الجوة على أن العلاقة بين النمط الجامع والجنس التاريخي والنص الفردي هي علاقة جدلية معقدة، وليست علاقة احتواء بسيطة، "كل نص أدبي هو تحقيق فريد، يتفاعل فيه الخاص (سماته الفردية) مع العام (قوانين جنسه ونمطه الخطابي)"[3]. إن العمل الأدبي لا يُفهم إلا من خلال وضعه في سياق السلسلة الأدبية التي ينتمي إليها. فهو يكتسب معناه من خلال علاقته بالأعمال الأخرى، سواء كانت علاقة تأكيد أو خرق للأعراف السائدة.

✓ **النص كتحقيق للجنس:** لا يوجد الجنس الأدبي إلا من خلال النصوص الفردية التي تحققه وتجسده؛ فالرواية كجنس مجرد لا وجود لها، بل هناك روايات فردية. وكل رواية، كما يرى الجوة، هي في الوقت نفسه تأكيد لقوانين جنسها، وخرق جزئي لها[4]؛ فالرواية العظيمة هي التي تلتزم بحد أدنى من الروائية لتكون مفهومة، ولكنها في الوقت نفسه تقدم شيئا جديدا يتجاوز النماذج السابقة. فكل عمل فني هو حوار مع تقاليده؛ فهو يجب أن يكون مفهوما في ضوء هذه التقاليد، ولكنه يجب أيضا أن يغيرها[5].

---

[1] المصدر السابق، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

[3] المصدر نفسه، ص 32.

[4] المصدر نفسه، ص 33.

[5] أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007، ص 91.

✓ **هيمنة نمط وتداخل أنماط:** نادرا ما يكون النص الأدبي تحقيقا نقيا لنمط خطابي واحد. يوضح الجوة أن معظم النصوص، وبخاصة الحديثة، "هي نصوص هجينة يهيمن فيها نمط خطابي معين، ولكنها تتضمن عناصر من الأنماط الأخرى"[1]؛ فالرواية (النمط السردي) تحتوي على حوار (عنصر درامي) وعلى مقاطع غنائية (وصف ذاتي). والقصيدة الغنائية (النمط الغنائي) قد تحتوي على عناصر سردية. بذلك يغدو النص الأدبي فضاء لتعدد الأصوات وتصارع الخطابات. ومهمة الناقد هي الكشف عن هذه الحوارية الداخلية التي تشكل نسيج النص. إن نظرية الأجناس الجامعة تسمح برصد هذه الحوارية بشكل منهجي، من خلال تحديد النمط المهيمن والأنماط الثانوية في كل نص.

يقدم أحمد الجوة حلا للتناقض الظاهري بين سيولة الأجناس التاريخية وضرورة وجود نظام للتصنيف. فمن خلال العودة إلى نظرية الأجناس الجامعة، يوضح أن التغير والتعدد على مستوى الأجناس التاريخية لا ينفي وجود ثوابت بنيوية على مستوى الأنماط الخطابية الكبرى (السردي، الدرامي، الغنائي). هذه الأنماط لا تمثل قوانين معيارية، بل هي إمكانيات خطابية أساسية تشكل إطارا لفهم التحولات الأجناسية. ويؤكد الجوة على العلاقة الجدلية بين العام (النمط والجنس) والخاص (النص الفردي)، حيث إن كل نص هو تحقيق فريد يتفاعل مع تقاليده، وكل نص حديث هو غالبا بنية هجينة تتداخل فيها الأنماط المختلفة. وبهذا، لا تعود الدراسة الأجناسية مجرد عملية تصنيف ساكنة، بل تصبح أداة تحليلية ديناميكية قادرة على رصد الثابت والمتحول، والنقي والهجين، في عالم الأدب المركب.

بعد أن أسس لشرعية الدراسة الأجناسية، ينتقل أحمد الجوة في هذا المبحث إلى تفكيك إحدى أهم مسلمات النقد التقليدي، وهي فكرة نقاء الجنس. إن النتيجة الجوهرية التي يخلص إليها الجوة هي أن النقاء الجنسي مجرد وهم نظري، وأن النصوص الأدبية، وبخاصة في الحداثة، تعيش حالة من التفاعل الديناميكي المستمر. لقد كشف الجوة أن هذا التفاعل يتجلى عبر آليات معقدة ومتنوعة تتجاوز مجرد الاستثناء لتصبح هي القاعدة.

أهم مخرجات هذا المبحث، التي يبرزها الجوة، هي أن هذا التفاعل يتخذ شكلين أساسيين :التهجين الذي يمزج الأنماط الخطابية (الشعر، السرد، الوصف) داخل بنية النص الواحد ليخلق أشكالا هجينة، وعبور الأجناس الذي يسمح للنصوص بالهجرة أو الاستضافة

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 34.

عبر الحدود الأجناسية من خلال آليات الاقتباس والتحويل. لكن الجوة يؤكد أن هذه السيولة الظاهرية لا تعني الفوضى المطلقة، بل يمكن تأطيرها ضمن بنى أكثر ثباتا هي الأجناس الجامعة .وبهذا، يخلص الجوة إلى أن النظام الأجناسي ليس نظاما مغلقا من القواعد الصارمة، بل هو شبكة حوارية مفتوحة من العلاقات، وأن هوية النص لا تتحدد بانتمائه النقي لجنس واحد، بل بقدرته على الدخول في حوار خلاق مع الأجناس والخطابات الأخرى. إن هذه الرؤية الديناميكية للأجناس هي التي تمهد الطريق لفهم الأشكال الأدبية المعاصرة الأكثر تعقيدا.

المبحث الثالث: قصيدة النثر وتمثلات السيولة الأجناسية في الحداثة الشعرية

بعد أن أرسى أحمد الجوة الأسس النظرية لدراسة الأجناس في المبحث الأول، وفكك آليات تفاعلها الديناميكي في المبحث الثاني، فإنه ينتقل في هذا المبحث الأخير إلى حقل التطبيق، متخذا من قصيدة النثر نموذجا معاصرا ومثالا حيا تتجسد فيه كل الإشكاليات النظرية التي طرحت سابقا. لم يعد الأمر هنا مجرد تنظير مجرد حول سيولة الأجناس، بل هو مواجهة مباشرة مع شكل أدبي إشكالي بامتياز، شكل يمثل، في نظر الجوة، التحدي الأكبر والأكثر جذرية الذي واجه النظام الأجناسي في تاريخ الشعر العربي الحديث[1]. إن قصيدة النثر ليست مجرد جنس جديد، بل هي ظاهرة نقدية وإبداعية، تطرح أسئلة جوهرية حول ماهية الشعر وحدود النثر ومستقبل الأجناس ذاتها.

إن الإشكالية المحورية التي يقودنا الجوة لاستكشافها في هذا المبحث هي: كيف يمكن مقاربة قصيدة النثر كشكل أجناسي، وهي التي تأسست أصلا على مبدأ تجاوز الأجناس وتفكيك الحدود بين الشعر والنثر؟ بعبارة أخرى، هل قصيدة النثر هي جنس أدبي جديد له قوانينه وأعرافه، أم هي مجرد حالة من الكتابة الحرة التي تمثل نهاية تاريخ الأجناس؟ للإجابة عن هذا السؤال، يقودنا الجوة عبر مسار تحليلي متدرج يلامس كل أبعاد هذه الظاهرة المعقدة، مما يطرح إشكاليات مترابطة:

فأولا، وقبل أي تحليل، تبرز إشكالية الهوية والتسمية :كيف يمكن لمصطلح متناقض ظاهريا) قصيدة / نثر (أن يحدد هوية شكل أدبي؟ وإذا تخلت هذه القصيدة عن الوزن والقافية، فمن أين تستمد شعريتها، وما هي استراتيجياتها البديلة لخلق الأثر الشعري؟ ثم،

[1] المصدر السابق، ص 50.

وانطلاقا من طبيعتها الهجينة، تأتي إشكالية التفاعل الأجناسي :كيف تحولت قصيدة النثر إلى فضاء مفتوح يستوعب تقنيات السرد والوصف، وينفتح على كل الخطابات الأدبية وغير الأدبية، مما يجعلها النموذج الأمثل لتعدد الأصوات في الشعر الحديث؟ وأخيرا، وبعد استعراض طبيعتها وتفاعلاتها، نصل إلى إشكالية المستقبل: هل تمثل قصيدة النثر بالفعل إعلانا عن موت الأجناس وبداية لعصر النصية الشاملة كما يرى بعض النقاد؟ أم أنها، على العكس، تمثل دليلا قاطعا على حيوية النظام الأجناسي وقدرته على استيعاب الثورات وتوليد أشكال جديدة، لتتحول هي ذاتها من ثورة إلى جنس له تقاليده وأعرافه؟

إن هذا المبحث، باختياره لقصيدة النثر كحالة دراسية، لا يهدف فقط إلى تحليل هذا الشكل الأدبي، بل يسعى من خلاله إلى اختبار كل المفاهيم النظرية التي تم بناؤها في المبحثين السابقين، ليقدم في النهاية إجابة عملية عن السؤال الذي يحكم الفصل بأكمله: كيف نفكر في الأجناس الأدبية في عصر سيولة الحدود؟

المطلب الأول: قصيدة النثر وإشكالية الهوية– بين انحلال الشكل وتأسيس الجوهر

تتقدّم قصيدة النثر في المشهد الشعري الحديث بوصفها أكثر الأشكال الأدبية إثارة للجدل ومساءلة للمفاهيم، إذ كسرت حدود النوع الشعري التقليدي، وطرحت سؤال الهوية الجمالية والأجناسية بحدة غير مسبوقة. فهي نصّ يتأسس على المفارقة: إذ يتخفف من الوزن والقافية ليحتفظ بروح الشعر، ويتخلّى عن الشكل الموروث ليؤسس جوهرا جديدا للقول الشعري. وهنا تنبع إشكاليتها من تموضعها بين الأجناس، فلا هي تنتمي كليا إلى الشعر، ولا هي تستقر في فضاء النثر، بل تقيم في منطقة وسطى مشبعة بالتحوّل والتوتر.

ومن هذا المنطلق، تبرز جملة من الإشكاليات التي تشغل الدرس النقدي: كيف يمكن تحديد هوية قصيدة النثر في ظل تلاشي مقاييس الشكل؟ وهل يمثل انحلال البنية الإيقاعية والموسيقية فقدانا للجوهر الشعري أم تحررا منه نحو أفق دلالي أوسع؟ ثم كيف يمكن للمؤسسة النقدية أن تتعامل مع هذا الكيان النصي المراوغ الذي يعيد تعريف مفهوم الشعر ذاته؟ إنّ هذه التساؤلات تجعل من قصيدة النثر فضاء خصبا لإعادة التفكير في علاقة الهوية الأدبية بالتشكل الجمالي، وفي معنى الشعر حين يفقد شكله ليؤسس جوهره من جديد.

1–التناقض الظاهري (قصيدة/نثر): أزمة الهوية في المصطلح

تُعد قصيدة النثر، كما يتناولها أحمد الجوة، التجسيد الأكثر جذرية ووضوحا لكل الإشكاليات التي طرحتها الحداثة حول مفهوم الجنس الأدبي. "إنها ليست مجرد جنس جديد،

بل هي ظاهرة نقدية وإبداعية تفجر من الداخل النظام الأجناسي التقليدي"[1]. تبدأ إشكالية هذا الشكل الأدبي من اسمه ذاته، هذا التناقض الظاهري الذي يجمع بين نقيضين: القصيدة، التي ارتبطت تاريخيا وبنيويا بعالم الشعر والنظم والإيقاع، والنثر، الذي عُرّف دائما في مقابل الشعر. يرى الجوة أن هذا التناقض الظاهري في المصطلح ليس مجرد مصادفة لغوية، بل هو جوهر هوية قصيدة النثر ومصدر شعريتها[2]. إنها شكل أدبي يولد ويعيش في منطقة التوتر القصوى بين قطبين متنافرين، ويؤسس وجوده على هذا التناقض ذاته. إن فهم هذه الإشكالية يقتضي تفكيك دلالات طرفي المصطلح، ثم تحليل طبيعة التوتر الذي ينشأ عن اجتماعهما.

- **دلالات الأقطاب المتنافرة: ذاكرة القصيدة وذاكرة النثر**

يوضح أحمد الجوة أن مصطلح قصيدة النثر يستدعي في ذهن القارئ ذاكرتين ثقافيتين وأفقين من التوقعات يبدوان متعارضين.

✓ **قطب القصيدة: ذاكرة الشكل والإيقاع:** كلمة قصيدة تحيل مباشرة إلى تاريخ طويل من الشعر الموزون والمقفى[3]. إنها تستدعي ذاكرة العروض، والبحر، والقافية، والبناء العمودي. ذلك أنّ كلمة (قصيدة) في الوعي العربي مرتبطة ارتباطا عضويا بالوزن، الذي كان يعتبر شرطا لا غنى عنه لوجود الشعر[4]. وبالتالي، فإن استخدام كلمة قصيدة يخلق لدى القارئ أفق انتظار شعري، يجعله يبحث في النص عن خصائص مثل التكثيف، والمجاز، والإيقاع، والوحدة العضوية.

✓ **قطب النثر: ذاكرة التواصل والسرد:** في المقابل، تحيل كلمة نثر إلى عالم التواصل اليومي، والخطاب الإخباري، والسرد القصصي[5]. إنها تستدعي ذاكرة الجملة المنطقية، والزمن الخطي، والوضوح الدلالي. والنثر في وظيفته الأساسية، هو أداة تواصلية تهدف إلى نقل المعنى بأكبر قدر من الوضوح والدقة، بعكس الشعر الذي يهدف إلى الإيحاء والتعدد

[1] المصدر السابق، ص 51.

[2] المصدر نفسه، ص 52.

[3] المصدر نفسه، ص 53.

[4] محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 1962، ص 144.

[5] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 54.

الدلالي[1]. وبالتالي، فإن استخدام كلمة نثر يخلق لدى القارئ أفق انتظار نثري، يجعله يبحث عن تسلسل منطقي، أو حكاية ما، أو فكرة واضحة.

إن جمع هذين القطبين المتنافرين في مصطلح واحد، كما يرى الجوة، يخلق صدمة في أفق انتظار القارئ[2]؛ فالنص يطالب القارئ بأن يقرأه كشعر (بسبب كلمة قصيدة)، ولكنه في الوقت نفسه يقدم نفسه في شكل نثر (غياب الوزن والقافية). هذه الصدمة وهذا التوتر هما نقطة الانطلاق في شعرية هذا الجنس. ومن هنا ولدت قصيدة النثر في مناطق التخوم، حيث تنهار التصنيفات القديمة وتتداخل الحدود[3].

- **التوتر كجوهر للهوية: لا هي شعر ولا هي نثر**

يرى أحمد الجوة أن هوية قصيدة النثر لا تكمن في انتمائها إلى أحد القطبين، بل في بقائها في حالة توتر دائم بينهما. "إنها ليست نثرا أُضيفت إليه بعض الزخارف الشعرية، وليست شعرا تم التخلي فيه عن الوزن. إنها كيان ثالث، يولد من هذا الصراع"[4]. وكما تقول الناقدة الفرنسية سوزان برنار، وهي من أهم منظري هذا الجنس: إن قصيدة النثر هي جنس مزدوج، جنس متناقض، يسعى دائما إلى تحقيق توازن مستحيل بين متطلبات الشعر ومتطلبات النثر[5].

هذا التوتر يتجلى في كل مستويات النص:

- ✓ **على مستوى الشكل:** هي نثر في شكلها الطباعي (فقرات متصلة)، لكنها قصيدة في سعيها نحو الإيجاز والتكثيف والوحدة العضوية.
- ✓ **على مستوى الإيقاع:** هي نثر في غيابها للوزن العروضي المنتظم، لكنها قصيدة في بحثها عن إيقاع داخلي يعتمد على التكرار والتوازي والجملة الإيقاعية. وكما يقول الشاعر أدونيس، رائد قصيدة النثر عربيا: "إن الوزن ليس مجرد عروض، بل هو طاقة كامنة في اللغة. وقصيدة النثر تسعى إلى تفجير هذه الطاقة من داخل النثر نفسه"[6].

---

[1] جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997، ص 78.

[2] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 55.

[3] ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986، ص 41.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 56.

[5] سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، ترجمة: راوية صادق، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2002، ص 15.

[6] أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971، ص 98.

✓ **على مستوى اللغة:** هي نثر في استخدامها لمفردات وتراكيب من اللغة اليومية، لكنها قصيدة في نزوعها نحو المجاز والصورة الشعرية المكثفة التي تكسر منطق اللغة التواصلية. وكما يقول الشاعر أنسي الحاج: "قصيدة النثر هي نثر بأعلى درجات توتره الشعري"[1].

إن هذا التوتر الدائم، كما يوضح الجوة، "هو ما يجعل قصيدة النثر جنسا قلقا ومفتوحا على الدوام"[2]؛ فهي في كل نص تعيد تعريف نفسها، وتعيد التفاوض حول علاقتها بالشعر والنثر. إن قصيدة النثر ليست شكلا جاهزا، بل هي مغامرة مستمرة. كل قصيدة نثر هي محاولة لخلق شكلها الخاص.

يكشف أحمد الجوة أن إشكالية قصيدة النثر تبدأ من اسمها ذاته، هذا المصطلح الذي يجسد تناقضا ظاهريا بين قطبين متنافرين في تاريخ الأدب. يوضح الجوة أن هذا التناقض ليس مجرد مصادفة، بل هو جوهر هوية هذا الجنس ومصدر شعريته؛ فقصيدة النثر تعيش وتتغذى من التوتر الدائم بين ذاكرة القصيدة التي تستدعي الشكل والإيقاع، وذاكرة النثر التي تستدعي التواصل والسرد. إنها ليست شعرا متنكرا في ثوب النثر، ولا نثرا مزخرفا، بل هي كيان هجين ومستقل يولد من هذا الصراع، ويؤسس وجوده على هذه الأزمة في الهوية، مما يجعلها النموذج الأكثر جذرية لسيولة الأجناس وتداخلها في العصر الحديث.

2-البحث عن شعرية النثر: استراتيجيات الخلق الشعري البديلة

إذا كانت هوية قصيدة النثر تتأسس على تناقضها الظاهري وتوترها الدائم مع قطبي الشعر والنثر، فإن السؤال الجوهري الذي يطرحه أحمد الجوة هو :إذا تخلت قصيدة النثر عن الوزن والقافية، وهما المحدد التاريخي الأبرز للشعر، فمن أين تستمد شعريتها؟ وكيف يمكن لنص مكتوب بالنثر أن يحقق الأثر الشعري؟ إن الإجابة عن هذا السؤال، كما يقدمها الجوة، تكمن في أن قصيدة النثر لا تلغي الشعرية، بل تبحث عن شعرية بديلة، شعرية كامنة في النثر نفسه[3]. إنها تقوم بعملية تقطير للنثر، واستخلاص جوهره الشعري من خلال تكثيف استراتيجيات لغوية أخرى كانت تعتبر ثانوية في الشعر التقليدي. هذه الاستراتيجيات، كما يبرزها الجوة، لا تعمل بشكل منفصل، بل تتضافر لتخلق شبكة من العلاقات الداخلية التي تمنح النص كثافته وتوتره، وتصبح هي المصدر الأساسي لشعريته. إن تحليل هذه الظاهرة

[1] أنسي الحاج: لن، دار الجديد، بيروت، دط، 1994، ص 11.

[2] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 57.

[3] المصدر نفسه، ص 52.

يقتضي رصد أهم هذه الاستراتيجيات البديلة، وعلى رأسها هيمنة الصورة الشعرية، وخلق الإيقاع الداخلي، وممارسة الإيجاز والتكثيف.

- **هيمنة الصورة الشعرية: من الزينة إلى البنية**

يرى أحمد الجوة أن أول و"أهم استراتيجية تلجأ إليها قصيدة النثر لتعويض غياب الوزن هي تكثيف الصورة الشعرية"[1]؛ ففي الشعر التقليدي، كانت الصورة، على أهميتها، غالبا ما تعمل ضمن إطار إيقاعي مهيمن يسبقها ويحتويها. أما في قصيدة النثر، فتصبح الصورة هي البنية، وهي الإيقاع .

✓ **تكثيف المجاز**: يوضح الجوة أن "لغة قصيدة النثر هي لغة مجازية بامتياز، تميل إلى الاستعارة والكناية والرمز، وتبتعد عن اللغة التقريرية المباشرة"[2]؛ فالقصيدة لا تصف العالم، بل تعيد خلقه من خلال شبكة من الصور التي تكسر العلاقات المنطقية المألوفة. فلا تعد الصورة مجرد وسيلة لتوضيح فكرة، بل أصبحت هي الفكرة ذاتها. إنها طريقة في التفكير ورؤية العالم[3].

- **التجاور الصادم للصور**: لا تكتفي قصيدة النثر باستخدام الصور الفردية، بل تعتمد على تقنية التجاور الصادم وغير المتوقع للصور، مما يخلق توترا دلاليا حادا[4]. هذه التقنية، التي استلهمتها من السوريالية، تشبه تقنية المونتاج السينمائي، حيث إن وضع صورتين لا علاقة بينهما جنبا إلى جنب ينتج معنى ثالثا جديدا.

- **الإيقاع الداخلي: موسيقى النثر الخفية**

إذا كانت قصيدة النثر قد تخلت عن الإيقاع الخارجي المنتظم (الوزن العروضي)، فإنها لم تتخل عن الإيقاع بالمطلق. يرى الجوة أنها تبحث عن إيقاع داخلي، إيقاع خاص بالنثر، يعتمد على آليات مختلفة[5]. هذا الإيقاع أقل انتظاما وأكثر خفاء، ولكنه لا يقل أهمية في خلق الأثر الشعري.

---

[1] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 53.

[2] المصدر نفسه، ص 54.

[3] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة، بيروت، ط3، 1981، ص 311.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 55.

[5] المصدر نفسه، ص 56.

يبرز الجوة أهم آليات خلق هذا الإيقاع الداخلي:

✓ **التكرار والتوازي:** تعتمد قصيدة النثر بكثافة على تكرار الكلمات والعبارات، وعلى بناء جمل متوازية في تركيبها النحوي[1]. هذا التكرار والتوازي يخلقان شبكة من الأصداء الصوتية والدلالية التي تمنح النص تماسكه الإيقاعي.

• **الجملة الإيقاعية:** تعتمد قصيدة النثر على بناء جمل قصيرة ومكثفة، أو جمل طويلة ذات تدفق إيقاعي خاص[2]؛ فالشاعر يعيد ترتيب الكلمات داخل الجملة، ويستخدم التقديم والتأخير، ويتلاعب بعلامات الترقيم، ليخلق وحدات إيقاعية خاصة به.

• **الإيجاز والتكثيف: اقتصاد اللغة**

في مقابل ثرثرة النثر اليومي الذي يميل إلى الإطناب والشرح، تتميز قصيدة النثر باقتصادها اللغوي الصارم. يرى الجوة أن قصيدة النثر هي فن الإيجاز والتكثيف. إنها تسعى إلى قول أكبر قدر من المعنى بأقل قدر من الكلمات[3]. هذا الإيجاز ليس مجرد خاصية أسلوبية، بل هو مبدأ بنيوي أساسي يساهم في توليد الشعرية.

✓ **الحذف والمفارقة:** تعتمد القصيدة على الحذف المتعمد للروابط المنطقية وأدوات الربط، مما يخلق فجوات أو قفزات مفاجئة في المعنى[4]. هذه الفجوات تجبر القارئ على المشاركة الفعالة في بناء معنى النص، وملء الفراغات التي يتركها الكاتب.

✓ **الكثافة الدلالية:** نتيجة لهذا الإيجاز، تصبح كل كلمة في قصيدة النثر مشحونة بطاقة دلالية وإيحائية هائلة[5]؛ فالكلمة لا تعود مجرد علامة تشير إلى شيء واحد، بل تصبح بؤرة تتجمع فيها معانٍ متعددة.

يجيب أحمد الجوة عن السؤال المركزي حول مصدر شعرية قصيدة النثر. يكشف الجوة أن هذا الشكل الأدبي، بتخليه عن الوزن الخارجي، لم يتخل عن الشعرية، بل قام بنقل مركز الثقل من البنية الصوتية التقليدية إلى استراتيجيات لغوية أخرى كامنة في النثر؛ فهذه الشعرية البديلة تتأسس على هيمنة الصورة الشعرية التي أصبحت بنية أساسية، وعلى خلق

[1] المصدر السابق، ص 57.

[2] المصدر نفسه، ص 58.

[3] المصدر نفسه، ص 59.

[4] المصدر نفسه، ص 60.

[5] المصدر نفسه، ص 61.

إيقاع داخلي يعتمد على التكرار والتوازي والجملة الإيقاعية، وعلى ممارسة الإيجاز والتكثيف الذي يشحن اللغة بطاقة إيحائية هائلة. إن هذه الاستراتيجيات الثلاث، كما يحللها الجوة، تعمل بشكل متضافر لتحويل النثر من أداة تواصلية إلى فضاء شعري، وتؤكد أن الشعرية ليست حكرا على شكل معين، بل هي طاقة كامنة في اللغة، يمكن تفجيرها بأساليب وتقنيات متنوعة.

المطلب الثاني: التفاعل الأجناسي في فضاء قصيدة النثر

تتبدّى قصيدة النثر في المشهد الأدبي المعاصر بوصفها مختبرا مفتوحا لتفاعل الأجناس، إذ تستقطب في بنيتها عناصر من السرد والوصف والخطاب الفلسفي واليومي معًا، لتعيد تشكيل نسيجها على نحو يتجاوز منطق الانغلاق الأجناسي. فهي نصّ يستوعب تعددية الخطابات ويعيد توزيعها داخل وحدة لغوية مشحونة بالانفعال والتفكير، مما يجعلها فضاء ديناميا تتجاور فيه الأنساق الجمالية والفكرية دون أن تفقد توترها الداخلي. وفي هذا المعنى، لا تمثل قصيدة النثر مجرد تقاطع أجناسي، بل ممارسة تجريبية تعيد بناء العلاقات بين الشعر والنثر والمعنى.

وتفتح هذه الظاهرة مجموعة من الإشكاليات النقدية الجوهرية: كيف تتجسد آليات التفاعل الأجناسي داخل النص الشعري الحديث؟ وما حدود التفاعل بين المكونات السردية والتأملية والشعرية في إنتاج الدلالة؟ ثم هل يفضي هذا التفاعل إلى تفكيك الهوية الشعرية أم إلى إعادة صياغتها على نحو أكثر تركيبا؟ إنّ مقاربة قصيدة النثر من زاوية التفاعل الأجناسي تتيح فهمها كنصّ كونيّ يتجاوز الثنائية القديمة بين الشعر والنثر، ويحتضن تعدد الخطابات بوصفه شرطا لحداثته وجوهر شعريته.

1-استيعاب تقنيات السرد والوصف: توسيع فضاء القصيدة

لا تكتفي قصيدة النثر، في حوارها الجدلي مع النثر، باستلهام إيقاعاته الداخلية وتكثيف طاقته المجازية، بل تخطو خطوة أبعد وأكثر جرأة، فتقتحم معاقل النثر الأثيرة؛ السرد والوصف . يرى أحمد الجوة أن أحد "أهم التحولات التي أحدثتها قصيدة النثر هو توسيع فضاء القصيدة، لتتجاوز حدودها الغنائية التقليدية، وتصبح قادرة على استيعاب العالم في تعدده وتعقيده"[1]. إن هذا التوسيع لم يكن ليتم لولا استعارة وتوظيف تقنيات كانت تعتبر حكرا

[1] المصدر السابق، ص 55.

على الأجناس السردية والوصفية. هذه العملية لا تعني تحول القصيدة إلى قصة قصيرة أو قطعة وصفية، بل هي عملية تهجين معقدة، يتم فيها تطويع هذه التقنيات النثرية لخدمة غايات شعرية، مما يمنح القصيدة أبعادا درامية وسينمائية وروائية لم تكن متاحة لها من قبل. إن تحليل هذه الظاهرة يقتضي رصد كيفية استيعاب تقنيات السرد، ثم كيفية توظيف تقنيات الوصف في بناء العالم الشعري.

- **استعارة آليات السرد: من الغنائية إلى الدراما المصغرة**

كان الشعر الغنائي التقليدي، في جوهره، خطابا لا زمنيا، يركز على تصوير لحظة شعورية واحدة ومعزولة. أما قصيدة النثر، كما يوضح الجوة، فقد أعادت إدخال الزمن والفعل والحكاية إلى قلب القصيدة[1]، وذلك من خلال استيعابها الواعي لتقنيات السرد، وتحولت من صوت غنائي إلى مشهد درامي، ومن لحظة إلى حكاية[2].

تتجلى هذه السردية الشعرية في عدة مظاهر:

✓ **بناء الحكاية المجزأة:** يرى الجوة أن قصيدة النثر لا تروي حكاية متكاملة ذات بداية ووسط ونهاية، بل تقدم شذرات حكائية، وومضات سردية، وحكايات مصغرة[3]. إنها تفكك السرد الخطي، وتعيد تركيبه بطريقة شعرية تقوم على القفز والمونتاج والتداعي. إنه سرد مكسور، لا يهدف إلى بناء عالم متماسك، بل إلى تفجير الدلالة من خلال تجاور الشذرات المتنافرة[4].

✓ **خلق الشخصية/الصوت:** لم يعد الصوت في قصيدة النثر مجرد أنا غنائية واحدة، بل أصبح فضاء لتعدد الأصوات والشخصيات[5]؛ فالقصيدة قد تقدم حوارات بين شخصيات مختلفة، أو مونولوجات لشخصيات متخيلة، أو تتحول إلى ما يشبه المشهد المسرحي المصغر.

✓ **توظيف تقنيات الزمن السردي:** تستعير قصيدة النثر من الرواية تقنيات معقدة في التعامل مع الزمن، مثل الاسترجاع والاستباق يوضح الجوة أن القصيدة لم تعد سجينة

---

[1] المصدر السابق، ص 56.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث: بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص 154.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 57.

[4] سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992، ص 211.

[5] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 58.

اللحظة الحاضرة، بل أصبحت قادرة على التنقل بحرية بين الماضي والحاضر والمستقبل، مما يمنحها عمقا زمنيا وبعدا تاريخيا[1]. إن اللعب بالزمن هو إحدى أهم استراتيجيات الخطاب السردي الحديث[2]، وقد نجحت قصيدة النثر في تشعير هذه الاستراتيجية وتوظيفها لخدمة رؤيتها.

- **توظيف آليات الوصف: من الزخرفة إلى الرؤيا**

لم يكن الوصف في الشعر التقليدي غائبا، ولكنه كان غالبا ما يخدم وظيفة تزيينية أو يندرج ضمن أغراض محددة (مثل وصف الأطلال أو الطبيعة). أما في قصيدة النثر، كما يرى الجوة، فقد تحول الوصف من مجرد حلية إلى "أداة أساسية لبناء العالم الشعري وكشف الرؤيا"[3].

✓ **الوصف المشهدي (السينمائي):** تتخلى قصيدة النثر عن الوصف التقليدي الذي يعتمد على سرد الصفات، وتلجأ إلى الوصف المشهدي الذي يقدم العالم كلقطات بصرية متجاورة[4]. إنها تستعير من السينما تقنيات مثل زاوية الكاميرا واللقطة القريبة واللقطة البعيدة. إنها قصيدة بصرية بامتياز، تخاطب العين بقدر ما تخاطب الأذن، وهذا الوصف المشهدي يمنح القصيدة طابعا ماديا وملموسا، ويجعل القارئ يرى العالم الشعري لا مجرد أن يسمع عنه.

✓ **وصف اليومي والمهمش:** على عكس الشعر التقليدي الذي كان يميل إلى وصف الموضوعات النبيلة، انفتحت قصيدة النثر على العالم اليومي، وقامت بوصف الأشياء العادية والمهمشة[5]. هذا الانعطاف نحو اليومي هو إحدى سمات الحداثة الفنية، التي رأت في تفاصيل الحياة اليومية مادة خصبة للتأمل الفني. إن وصف هذه الأشياء لا يهدف إلى محاكاتها، بل إلى الكشف عن شعريتها الخفية، وتحويلها إلى رموز ورؤى[6].

---

[1] المصدر السابق، ص 59.

[2] جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997، ص 85.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 60.

[4] المصدر نفسه، ص 61.

[5] المصدر نفسه، ص 62.

[6] المصدر نفسه، ص 63.

يكشف أحمد الجوة كيف نجحت قصيدة النثر في توسيع فضائها بشكل جذري من خلال استيعابها الواعي لتقنيات السرد والوصف؛ فهي لم تعد مجرد صوت غنائي يعبر عن لحظة ذاتية، بل أصبحت فضاء متعدد الأبعاد، قادرا على بناء حكايات مجزأة، وخلق شخصيات متعددة، والتنقل بحرية في الزمن. كما أنها لم تعد تكتفي بالوصف التزييني، بل لجأت إلى الوصف المشهدي واليومي كأداة لبناء عوالم شعرية ملموسة وكشف رؤى عميقة. إن هذا التهجين بين الشعري والسردي والوصفي، كما يحلله الجوة، هو الذي يمنح قصيدة النثر ثراءها وتعقيدها، ويجعلها الجنس الأدبي الأكثر تمثيلا للحساسية الحديثة التي تسعى إلى احتواء العالم في شظاياه وتناقضاته.

2-الانفتاح على الخطابات الأخرى: حوارية النص وتفكيك السلطة

لا تكتفي قصيدة النثر بتهجين الأجناس الأدبية التقليدية (الشعر، السرد، الوصف)، بل تخطو خطوة أبعد في تفاعلها الأجناسي، فتفتح حدودها على مصراعيها لتستوعب خطابات غير أدبية، كانت تعتبر تاريخيا خارج نطاق الأدب. يرى أحمد الجوة أن إحدى أهم سمات الحداثة الشعرية، التي تجد تجليها الأبرز في قصيدة النثر، هي تفكيك الحدود الهرمية بين الخطاب الأدبي والخطابات الأخرى[1]. لم يعد الشعر فضاء لغويا نقيا ومنعزلا، بل أصبح ملتقى طرق تتلاقى فيه أصوات ولغات متعددة، مستمدة من الفلسفة، والتاريخ، والعلم، والصحافة، والحياة اليومية. هذه الظاهرة، التي تندرج تحت مفهوم الحوارية عند ميخائيل باختين، لا تمثل مجرد تنويع أسلوبي، بل هي موقف إيديولوجي وجمالي يهدف إلى تفكيك سلطة اللغة الواحدة، وإعادة الاعتبار للغات المهمشة. إن تحليل هذه الظاهرة يقتضي رصد كيفية استيعاب الخطابات الفكرية، ثم كيفية توظيف الخطابات اليومية داخل البنية الشعرية.

- **استيعاب الخطابات الفكرية: الشعر كفضاء للتأمل**

كان الشعر التقليدي، في الغالب، يميل إلى التعبير عن الحكمة أو العاطفة بشكل مباشر، مبتعدا عن التعقيد الفلسفي أو التحليل التاريخي. أما قصيدة النثر، كما يوضح الجوة، فقد أصبحت قادرة على استيعاب الخطابات الفكرية الأكثر تعقيدا، وتحويلها إلى مادة شعرية[2].

[1] المصدر السابق، ص 58.

[2] المصدر نفسه، ص 59.

✓ **الحوار مع الفلسفة:** لم يعد الشاعر يكتفي بتقديم أفكار فلسفية، بل أصبح يُدخل الخطاب الفلسفي ذاته، بلغته ومصطلحاته، في نسيج القصيدة[1]. قد تظهر في القصيدة مفاهيم هيدجرية، أو شذرات من كتابات نيتشه، أو مصطلحات من التحليل النفسي. هذا الحوار، لا يهدف إلى تشعير الفلسفة، بل إلى وضع الفلسفة والشعر في حالة توتر، حيث يسائل كل منهما الآخر ويكشف حدوده؛ فالشعر لا يتبنى الفلسفة، بل يحاورها ويخضعها لمنطقه الخاص.

• **الحوار مع التاريخ والأسطورة:** يوضح الجوة أن قصيدة النثر لم تعد تروي التاريخ، بل أصبحت تستدعي النص التاريخي أو النص الأسطوري، وتدخله في حوار جدلي مع اللحظة الراهنة[2] ؛ فالشاعر قد يقتبس فقرة من كتاب تاريخي، أو يعيد كتابة أسطورة قديمة من منظور معاصر. هذه التقنية، التي يسميها الناقد جيرار جينيت النصية الفائقة، تسمح بإعادة قراءة التراث وتفكيكه، والكشف عن استمراريته في الحاضر.

• **توظيف الخطابات اليومية: شعرنة العادي والمهمش**

على الطرف الآخر من الطيف، لا تنفتح قصيدة النثر على الخطابات الفكرية النخبوية فحسب، بل تنزل إلى الشارع، وتفتح أبوابها للغات الحياة اليومية والمهمشة[3]. هذه الحركة المزدوجة، نحو الأعلى (الفلسفة) ونحو الأسفل (اليومي)، هي التي تمنح قصيدة النثر طابعها الديمقراطي والحواري.

يتجلى هذا الانفتاح في:

✓ **لغة الصحافة والإعلام:** يرى الجوة أن قصيدة النثر غالبا ما تستخدم تقنية الكولاج، حيث تلصق في متنها قصاصات من الصحف، أو عناوين إخبارية، أو عبارات إعلانية[4]. هذا الاستخدام لا يهدف إلى الواقعية، بل غالبا ما يكون ساخرا ونقديا، حيث يتم تفكيك هذه الخطابات، والكشف عن إيديولوجيتها الخفية، وزيفها[5].

---

[1] المصدر السابق، ص 60.

[2] المصدر نفسه، ص 61.

[3] المصدر نفسه، ص 61.

[4] المصدر نفسه، ص 63.

[5] المصدر نفسه، ص 64.

✓ **لغة الشارع والكلام العادي:** لم تعد لغة الشعر بالضرورة لغة رفيعة ومنمقة. يوضح الجوة أن قصيدة النثر لا تتردد في استخدام الكلمات العامية، والعبارات المبتذلة، وحتى الشتائم أحيانا، وتعيد توظيفها في سياق شعري يمنحها دلالات جديدة[1]. هذا النزول باللغة من برجها العاجي، كما يراه الجوة، هو جزء من مشروع الحداثة لتجسير الفجوة بين الفن والحياة.

يكشف أحمد الجوة أن التفاعل الأجناسي في قصيدة النثر يصل إلى أقصى مداه، فيتجاوز حدود الأدب لينفتح على كل خطابات المجتمع. فهي فضاء حواري بامتياز، تستوعب الخطابات الفكرية النخبوية (الفلسفة، التاريخ) وتضعها في حوار جدلي مع الحاضر، وفي الوقت نفسه، تستوعب الخطابات اليومية والمهمشة (الصحافة، الشارع) وتعيد توظيفها بشكل نقدي وساخر. إن هذا الانفتاح المزدوج، كما يحلله الجوة، ليس مجرد لعبة شكلية، بل هو موقف جمالي وإيديولوجي عميق.

إنه تفكيك للسلطة الهرمية التي كانت تضع الأدب في برج عاجي فوق الخطابات الأخرى، وإعلان عن ديمقراطية اللغة، حيث تصبح كل لغات المجتمع، من أرقاها إلى أكثرها ابتذالا، مادة محتملة للشعر. وبهذا تتحول قصيدة النثر، أكثر من أي جنس آخر، إلى مرآة حقيقية لتعدد الأصوات وتصارع الخطابات في العالم الحديث، محققة بذلك ما أسماه باختين بالبوليفونية أو تعدد الأصوات. إنها لم تعد مجرد تعبير عن ذات فردية منعزلة، بل أصبحت مسرحا تتجلى فيه أصوات المجتمع وتاريخه وأيديولوجياته، مما يجعل منها الشكل الأجناسي الأكثر قدرة على تمثيل تعقيدات الحداثة وتناقضاتها.

المطلب الثالث: آفاق الأجناس في ظل التحول الشعري

يشهد الحقل الأدبي المعاصر تحوّلا عميقا في فهم الأجناس، نتيجة الانفجار الجمالي الذي أحدثته قصيدة النثر وغيرها من النصوص المتجاوزة للحدود، مما جعل سؤال الأجناس يتحول من البحث عن الثبات إلى استكشاف الممكن والمتحوّل. فلم يعد الجنس الأدبي إطارا مغلقا أو بنية معيارية، بل أضحى أفقا مفتوحا يتفاعل مع تحولات الحساسية الفنية والوعي الجمالي. وفي ظل هذا التحول الشعري، تتراجع فكرة النقاء الأجناسي لصالح تصور أكثر

[1] المصدر السابق، ص 65.

حيوية يرى في تداخل الأشكال وسيلة لتجديد التعبير واستيعاب التجربة الإنسانية في تعقيدها.

ومن هنا تنبثق إشكاليات هذا المطلب: كيف يمكن للأجناس أن تعيد تعريف ذاتها في مواجهة الانفلات الشعري؟ وهل يتيح التحول الشعري إمكان بناء نظرية جديدة تتجاوز الفصل بين الأشكال إلى تصور يقوم على التكامل والتداخل؟ ثم إلى أي مدى يظل مفهوم الجنس الأدبي صالحا في زمن تذوب فيه الحدود وتتشظى الهويات النصية؟ إنّ هذه التساؤلات تدفع إلى إعادة التفكير في مستقبل الأجناس الأدبية، لا بوصفها أنماطا ثابتة، بل بوصفها كائنات حية تتغير بتغير الرؤية إلى الشعر والكتابة واللغة ذاتها.

1-قصيدة النثر كإعلان عن موت الأجناس: نحو نصية شاملة

إن الصعود الهائل لقصيدة النثر وغيرها من الأشكال الهجينة في المشهد الأدبي الحديث، لم يكن مجرد إضافة لنوع جديد إلى قائمة الأنواع الموجودة، بل أثار سؤالا أكثر جذرية وراديكالية، وهو السؤال حول مستقبل نظام الأجناس الأدبية برمته. يطرح أحمد الجوة هذه الإشكالية بوضوح، مشيرا إلى أن ظهور أشكال هجينة تطمس الحدود بشكل متعمد، قد دفع بعض النقاد، وبخاصة في مناخ ما بعد البنيوية، إلى الإعلان عن موت الأجناس أو نهاية صلاحيتها كأداة للتصنيف والفهم[1]. ويرى هذا الطرح أن قصيدة النثر، بتجاوزها للثنائية المؤسسة بين الشعر والنثر، وبتفاعلها الحر مع كل الأجناس والخطابات، تمثل نموذجا لكتابة مستقبلية تتحرر فيها النصوص من كل القيود الأجناسية، وتتحول إلى ما يمكن تسميته بنصية شاملة أو كتابة من الدرجة صفر. إن فهم هذا الطرح، الذي يقدمه الجوة كأحد وجهي النقاش، يقتضي تحليل أسسه الفلسفية المرتبطة بالحداثة وما بعدها، ثم رصد تجلياته في مفهوم النص، الحديث الذي قُدّم كبديل عن مفهوم العمل الأدبي المحكوم بالجنس.

- **الأسس الفلسفية لموت الأجناس: التحرر من سلطة التقليد**

يوضح أحمد الجوة أن فكرة موت الأجناس ليست مجرد ملاحظة نقدية عابرة، بل هي تستند إلى أسس فلسفية وجمالية عميقة ارتبطت بروح الحداثة والطليعة؛ "فالحداثة، في جوهرها، هي حركة تحرر من كل السلطات والقيود الموروثة: سلطة الدين، سلطة التراث،

[1] المصدر السابق، ص 58.

وسلطة القواعد الفنية"[1]. إن جوهر الطليعة الفنية هو العداء للتقاليد، والرغبة في تدمير الأشكال القديمة وخلق أشكال جديدة من العدم. إنها حركة تدمير خلاق. وفي هذا السياق، يُنظر إلى الجنس الأدبي باعتباره إحدى هذه السلطات التقليدية التي يجب التحرر منها وتجاوزها.

✓ **الجنس كقيد على حرية المبدع:** يرى هذا الطرح أن كل تحديد جنسي هو بالضرورة قيد على حرية الكاتب، وإكراه يحد من إمكانياته الإبداعية[2]؛ فالانتماء إلى جنس معين يفرض على الكاتب الالتزام بمجموعة من الأعراف والقواعد التي قد تتعارض مع تجربته الفردية الفريدة. فالشاعر الحقيقي هو الذي يرفض كل القواعد، بما في ذلك قواعد الشعر. إنه يخلق قانونه الخاص في كل قصيدة، وفي السياق العربي، يمثل موقف أدونيس من عمود الشعر تجسيدا لهذا الرفض، حيث يراه مؤسسة تقليدية تعيق تطور الشعر وتحده ضمن أفق الماضي[3].

✓ **الجنس كأداة للقمع الأيديولوجي:** يذهب بعض النقاد، وبخاصة في تيار ما بعد البنيوية، إلى أبعد من ذلك، فيرون في نظام الأجناس أداة للقمع الأيديولوجي[4]؛ فالأجناس، بهرميتها وتقاليدها، تعكس وتكرس النظام الاجتماعي والسياسي القائم، وتمنح الشرعية لخطابات السلطة وتهمش الخطابات الأخرى[5]. ومن هذا المنظور، يصبح موت الأجناس ليس مجرد خيار جمالي، بل هو ضرورة سياسية وفلسفية للكتابة الحرة والثورية.

- **مفهوم النص كبديل عن الجنس**

في مواجهة نظام الأجناس المتداعي، قدم النقد الفرنسي في فترة ما بعد البنيوية، وبخاصة مع جماعة (تل كل) ومنظرين مثل رولان بارت وجوليا كريستيفا، مفهوما بديلا هو النص ويوضح الجوة أن مفهوم النص لا يشير إلى عمل أدبي فردي ومغلق، بل إلى فضاء لغوي لا نهائي، شبكة من العلاقات اللغوية التي لا بداية لها ولا نهاية[6]. وقد لخص رولان

[1] المصدر السابق، ص 59.

[2] المصدر نفسه، ص 60.

[3] أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): الثابت والمتحول، مرجع سابق، ص 115.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 61.

[5] المصدر نفسه، ص 62.

[6] المصدر نفسه، ص 63.

بارت هذا التحول في مقالته الشهيرة من العمل إلى النص، حيث وضع سبعة فروق جوهرية بين المفهومين؛ فالعمل مادي ومغلق، أما النص فهو منهجي ومفتوح. العمل له مؤلف، أما النص فله كاتب يذوب في نسيج اللغة. العمل له معنى واحد يجب استخراجه، أما النص فله دلالات متعددة ومنتشرة. العمل يستهلك، أما النص فيُنتَج[1].

من منظور هذه النصية الشاملة، تتلاشى الحدود بين الأجناس.

✓ **تلاشي الحدود بين الشعر والنثر:** يرى بارت أن التقسيم بين الشعر والنثر هو تقسيم تاريخي عفا عليه الزمن، ينتمي إلى عصر البلاغة القديمة. ما يهم اليوم هو درجة نصية الكتابة، أي قدرتها على اللعب باللغة وتفجير دلالاتها، وهذا يمكن أن يحدث في رواية كما يمكن أن يحدث في قصيدة[2].

✓ **تلاشي الحدود بين الأدب وغير الأدب:** لا تتوقف هذه النصية عند حدود الأدب. يوضح الجوة أن مفهوم النص يهدف إلى تفكيك الحدود بين الكتابة الأدبية والكتابة الفلسفية والتاريخية والنقدية[3]؛ فكلها في النهاية ممارسات نصية، تخضع لنفس قوانين اللغة والخطاب.

✓ **قصيدة النثر كنموذج للنص:** في هذا السياق، تبدو قصيدة النثر هي التحقيق الأمثل لمفهوم النص[4]، فهي تتخلى عن هويتها الجنسية المحددة (الشعر)، وتنفتح على كل إمكانيات اللغة، وتتحول إلى ممارسة نصية حرة، لا تخضع إلا لمنطقها الداخلي[5]. إن قصيدة النثر، بتكسيرها للحدود، واستيعابها لكل الخطابات، وتركيزها على اللغة ذاتها، تبدو وكأنها الترجمة الإبداعية المباشرة للنظرية النصية التي أعلنها بارت وكريستيفا. إن الحداثة الشعرية الحقيقية تكمن في الانتقال من كتابة الأشعار إلى ممارسة الكتابة. الشعر هو جنس، أما الكتابة فهي ممارسة نصية تتجاوز الأجناس.

يستعرض أحمد الجوة الطرح الأكثر جذرية في نظرية الأجناس، وهو إعلان موت الأجناس. يكشف الجوة كيف أن قصيدة النثر، وغيرها من الأشكال الهجينة، لم تعد يُنظر إليها كاستثناء، بل كقاعدة جديدة، وكإعلان عن نهاية صلاحية النظام الأجناسي التقليدي.

---

[1] رولان بارت: لذة النص، مرجع سابق، ص 77.

[2] المرجع نفسه، ص 81.

[3] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 64.

[4] المصدر نفسه، ص 65.

[5] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

ويستند هذا الطرح إلى أسس فلسفية ترى في الجنس قيدا على حرية المبدع، وإلى تطورات نقدية قدمت مفهوم النص الشامل كبديل عن مفهوم الجنس المحدد. ففي ظل هذه النصية الشاملة، تتلاشى الحدود بين الشعر والنثر، وبين الأدب وغير الأدب، وتتحول الكتابة إلى ممارسة لغوية حرة. وبهذا، لا تعود قصيدة النثر مجرد جنس هجين، بل تصبح النموذج الأمثل للكتابة المستقبلية، كتابة ما بعد الأجناس التي تحتفي باللغة في انفتاحها اللامتناهي.

2- قصيدة النثر كتأكيد على حيوية الأجناس: جدلية الخرق والتجديد

في مقابل الطرح الراديكالي الذي يرى في قصيدة النثر إيذانا بموت الأجناس، يقدم أحمد الجوة رؤية بديلة وأكثر جدلية، وهي الرؤية التي لا ترى في هذه الظاهرة نهاية لنظام الأجناس، بل دليلا قاطعا على حيويته وقدرته الفائقة على التجدد والتطور؛ فالأجناس الأدبية، كما يوضح الجوة، ليست كيانات جامدة تموت عندما يتم خرق قواعدها، بل هي أنظمة تاريخية حية، تتغذى من هذه الخروقات ذاتها، وتجدد نفسها من خلالها[1]. ومن هذا المنظور، لا تُمثل قصيدة النثر ما بعد الأجناس، بل تمثل لحظة تحول وتجديد داخل تاريخ الأجناس الشعرية. إنها لا تلغي الذاكرة الأجناسية، بل تدخل معها في حوار نقدي وساخر، وتستمد معناها وقيمتها من هذا التوتر الخلاق مع التقاليد التي تسعى إلى تجاوزها. إن فهم هذه الرؤية يقتضي تحليل جدلية الخرق والتأسيس، ثم استكشاف كيف أن قصيدة النثر، في نهاية المطاف، تتحول هي ذاتها إلى جنس له أعرافه وتقاليده.

- **جدلية الخرق والتأسيس: لا خرق بدون قانون**

ينطلق أحمد الجوة من فرضية منطقية أساسية مفادها أنه لا يمكن أن يكون هناك خرق إلا إذا كان هناك قانون يتم خرقه . يقول: "إن شعرية قصيدة النثر وقدرتها على إحداث الصدمة الجمالية لا تنبع من فراغ، بل تنبع تحديدا من كونها تخرق أفق انتظار القارئ الذي تشكل عبر تاريخ طويل من الشعر الموزون والنثر التواصلي"[2]. وبعبارة أخرى، فإن قصيدة النثر لا تلغي ثنائية (الشعر/النثر)، بل تفترضها وتعيش عليها .

✓ **المعنى كأثر للخرق:** يرى الجوة أن معنى قصيدة النثر يتولد من هذا التوتر مع الأجناس التي تتجاوزها[3]. فعندما نقرأ نصا نثريا قصيرا ومكثفا ومجازيا، فإننا ندركه كقصيدة

[1] المصدر السابق، ص 61.

[2] المصدر نفسه، ص 62.

[3] المصدر نفسه، ص 63.

نثر لأننا نقارنه في أذهاننا بنموذجين آخرين؛ القصيدة التقليدية (التي لها وزن)، والنثر العادي (الذي يفتقر إلى الكثافة والمجاز). إن شعريتها تكمن في هذه المسافة وهذا الخرق المزدوج. فالوظيفة الجمالية لا تكمن في الأشياء ذاتها، بل في طريقة إدراكنا لها. فالشيء يصبح جماليا عندما يتم تغريبه وإخراجه من سياقه المألوف، وقصيدة النثر تغرب النثر، وتجعله يبدو كشعر.

✓ **التاريخ كشرط للتجديد:** يؤكد الجوة أن كل تجديد حقيقي في تاريخ الأدب لا يتم من خلال محو الذاكرة، بل من خلال "إعادة قراءة التراث وتوظيفه بطرق جديدة"[1]؛ فالشعراء الذين أسسوا لقصيدة النثر، مثل بودلير (Charles Baudelaire)، ورامبو (Arthur Rimbaud)، كانوا يمتلكون وعيا عميقا بتاريخ الشعر الفرنسي، وكانت قصائدهم حوارا جدليا مع هذا التاريخ. إن الشاعر لا يكتسب فرديته إلا من خلال انغماسه في التقليد؛ فهو يجب أن يعرف الماضي جيدا لكي يعرف كيف يختلف عنه.

- **التحول إلى جنس: من الثورة إلى المؤسسة**

إن النتيجة الحتمية لهذه الجدلية هي أن قصيدة النثر، التي بدأت كثورة على نظام الأجناس، تتحول هي ذاتها، مع مرور الزمن، إلى جنس له أعرافه وتقاليده وأفق انتظاره الخاص فالثورة، كما يوضح الجوة، عندما تنجح، تتحول إلى مؤسسة[2].

✓ **تكون الأعراف الجديدة:** ما كان في البداية خرقا صادما (مثل استخدام لغة اليومي، أو البنية المجزأة)، يصبح مع التكرار عرفا متوقعا من أعراف قصيدة النثر. وكما يرى الناقد هانز روبرت ياوس، فإن الأعمال التي تخرق أفق الانتظار في عصرها، تساهم في تشكيل أفق انتظار جديد للأجيال القادمة[3]؛ فالقارئ اليوم، عندما يقرأ قصيدة نثر، لم يعد يصدم من غياب الوزن، بل أصبح يتوقع خصائص أخرى (الكثافة، الصورة، الإيقاع الداخلي...).

✓ **ظهور مدارس واتجاهات:** يرى الجوة أن تاريخ قصيدة النثر نفسه لم يعد تاريخا لفوضى فردية، بل أصبح تاريخا لاتجاهات ومدارس مختلفة[4]؛ فهناك قصيدة النثر السوريالية، وقصيدة النثر الموضوعية، والقصيدة القصصية... إلخ. وهذا التنوع يدل على أن

---

[1] المصدر السابق، ص 64.

[2] المصدر نفسه، ص 66.

[3] هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، مرجع سابق، ص 95.

[4] أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، مصدر سابق، ص 67.

هذا الشكل لم يبق مجرد لا–جنس، بل أصبح جنسا حيا ومركبا، له تقاليده الداخلية وتاريخه الخاص. وكما يقول الناقد المصري صلاح فضل: "إن كل حركة حداثية تبدأ بالتمرد على الأشكال، ولكنها تنتهي حتما بخلق أشكال جديدة، تتحول بدورها إلى تقاليد تحتاج إلى من يتمرد عليها"[1].

يقدم أحمد الجوة رؤية جدلية عميقة لمستقبل الأجناس في ظل قصيدة النثر؛ فهو يرفض فكرة موت الأجناس الساذجة، ويؤكد بدلا من ذلك على حيوية النظام الأجناسي وقدرته على التجدد .فقصيدة النثر، من هذا المنظور، ليست نفيا للأجناس، بل هي تأكيد لديناميتها التاريخية. إنها تستمد شعريتها من حوارها الجدلي مع التقاليد التي تخرقها، وتؤكد أن لا وجود لخرق دون قانون. والأهم من ذلك، أن هذه الحركة الثورية ذاتها، مع مرور الزمن، تتحول إلى مؤسسة، وتؤسس لجنس جديد له أعرافه وتقاليده. وبهذا لا تكون قصيدة النثر نهاية تاريخ الأجناس، بل هي مجرد فصل جديد ومثير في هذا التاريخ الذي لا يتوقف، تاريخ الأشكال الأدبية في صراعها وتفاعلها وتجددها المستمر.

يتوج أحمد الجوة مساره التحليلي في هذا المبحث بتقديم قصيدة النثر لا كجنس أدبي عابر، بل كنموذج مكثف تتجلى فيه كل الإشكاليات النظرية التي تم طرحها سابقا. إن النتيجة المحورية التي يخلص إليها الجوة هي أن قصيدة النثر، التي تبدو للوهلة الأولى ظاهرة عدمية تهدف إلى هدم الأجناس، هي في الحقيقة دليل قاطع على حيوية النظام الأجناسي وقدرته على استيعاب التجديد.

لقد أوضح الجوة أن هذه الظاهرة، التي تتأسس هويتها على التناقض الظاهري في مصطلحها، لم تلغ الشعرية، بل بحثت عن شعرية بديلة في قلب النثر من خلال تكثيف الصورة والإيقاع الداخلي. كما تحولت إلى فضاء للتفاعل الأجناسي بامتياز، حيث استوعبت السرد والوصف وانفتحت على كل الخطابات. لكن المخرج النهائي والأهم الذي يقدمه الجوة هو رفضه القاطع لفكرة موت الأجناس .فهو يرى أن قصيدة النثر، في حقيقتها، ليست تجاوزا للأجناس، بل هي تأكيد لديناميتها التاريخية، لأنها تستمد معناها من خرقها للتقاليد، ولأنها هي ذاتها قد تحولت من ثورة إلى جنس جديد له أعرافه ومدارسه. وبهذا، تختتم رؤية

[1] صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، بيروت، ط1، 2002، ص 112.

الجوة الفصل بتأكيد أن تاريخ الأدب ليس تاريخا لانهيار الأجناس، بل هو تاريخ لتجددها المستمر، وقصيدة النثر هي أحدث فصول هذا التاريخ الحي والديناميكي.

في ختام هذا المسار التحليلي الذي تتبعنا فيه رؤية أحمد الجوة لمسألة الأجناس الأدبية، نصل إلى نتيجة جوهرية مفادها أن التوتر الذي يحكم العلاقة بين حاجة النقد إلى النظام وطبيعة الأدب المائلة إلى الفوضى ليس تناقضا يستعصي على الحل، بل هو القلب النابض لدينامية الأجناس وحيويتها .لقد أجاب الجوة، عبر مسار متدرج ومنطقي، عن الإشكاليات الكبرى التي طرحها هذا الفصل، مقدما إطارا نظريا يرى في الجنس الأدبي مفهوما علميا ومرنا، لا قانونا معياريا جامدا.

ففي مواجهة إشكالية الماهية والجدوى، خلص الجوة إلى أن الدراسة الأجناسية تستعيد شرعيتها حين تتخلى عن طابعها المعياري السلطوي، وتتبنى دورا وصفيا وعلميا. فالجنس لم يعد قيدا على الإبداع، بل أصبح نموذجا للفهم، تتحدد هويته بتفاعل جدلي بين بنيته الداخلية وسياقه الخارجي، وتكمن جدواه في كونه أداة للتصنيف وأفقا للتلقي، مما يجعله شرطا ضروريا لأي قراءة نقدية منظمة.

أما في مواجهة إشكالية التفاعل والسيولة، فقد أثبت تحليل الجوة أن النقاء الجنسي هو وهم نظري. فالنصوص، وبخاصة في الحداثة، تعيش في حالة تفاعل أجناسي مستمر، يتم عبر آليات التهجين والعبور .لكن هذه السيولة، كما أوضح، ليست فوضى مطلقة، بل يمكن تأطيرها ضمن ثوابت نسبية هي الأجناس الجامعة .وبهذا يقدم الجوة إجابة متوازنة ترى في النظام الأجناسي شبكة مرنة من العلاقات، لا مجموعة من الصناديق المغلقة، نظاما يتغذى من التفاعل ويحافظ على تماسكه في آن.

وأخيرا، في مواجهة إشكالية قصيدة النثر كنموذج تطبيقي، رفض الجوة الطرح العدمي الذي يعلن موت الأجناس. لقد خلص إلى أن قصيدة النثر، التي تتأسس هويتها على التناقض وتتغذى من التفاعل، لا تمثل نهاية للأجناس، بل هي الدليل الأقوى على حيويتها . إنها تؤكد، في مفارقة جدلية، أن تاريخ الأدب ليس تاريخا لانهيار الأشكال، بل هو تاريخ لتجددها المستمر من خلال الخرق المؤسِّس الذي يحول الثورة إلى تقليد جديد.

وبهذا يكتمل مشروع الجوة بتقديم نظرية ديناميكية للأجناس، ترى فيها أنظمة تاريخية حية، قادرة على التوفيق بين الثبات والتغير، وبين النظام والحرية. إنها دعوة للنقد الأدبي

لتجاوز الثنائيات الحادة، والنظر إلى الأدب كفضاء حواري رحب، تتصارع فيه الأشكال وتتجدد، مؤكدة بذلك على أن الجنس الأدبي لم يمت، بل إنه يغير جلده باستمرار.



الفصل الثّالث



الفصل الثّالث: جدلية الشعر والقضية في شعر معين بسيسو- من بنية التحريض إلى التحليل الإنشائي

المبحث الأول: شعرية الخطاب التحريضي في شعر معين بسيسو

المطلب الأول: العنوان والمعجم: تأسيس الموقف النضالي

المطلب الثاني: آليات بناء الذات الجماعية وصياغة الخطاب

المطلب الثالث: الصورة الشعرية ووظيفة التحفيز المباشر

المبحث الثاني: البنية الإيقاعية والتركيبية في شعر التحريض

المطلب الأول: فاعلية الإيقاع الصوتي وبنية التفعيلة

المطلب الثاني: هيمنة التراكيب النحوية الموجهة

المطلب الثالث: سجلات الكلام وتشكيل الفضاء الشعري

المبحث الثالث: معمارية الشعرية- قراءة نقدية في منهج أحمد الجوة الإنشائي لتحليل قصيدة الصباح الجديد

المطلب الأول: الأسس الإبستمولوجية للتحليل الإنشائي: تفكيك جهاز الجوة النقدي

المطلب الثاني: الممارسة الإنشائية :التكوّن الشعري لـ الصباح الجديد

المطلب الثالث: فاعلية المنظور الإنشائي وحدوده: تقويم مشروع الجوة النقدي

الفصل الثّالث: جدلية الشعر والقضية في شعر معين بسيسو– من بنية التحريض إلى التحليل الإنشائي

يقع الأدب الملتزم، والشعر السياسي منه على وجه الخصوص، في قلب إشكالية نقدية كبرى، تتمحور حول العلاقة الجدلية بين مقتضيات الجمال الفني وحتمية المضمون الإيديولوجي. وغالبا ما يُختزل هذا النوع من الشعر في وظيفته التبليغية المباشرة، وتُهمل بنيته الشعرية بوصفها نسقا فنيا له قوانينه الداخلية. وفي هذا السياق، تأتي دراسة الناقد أحمد الجوة لشعر معين بسيسو لتفكيك هذه الثنائية بوصفها تفاعلا حيويا يتجلى في حركية مستمرة من التجاذب والتنابذ بين الطرفين. لا ينطلق الجوة من تسليم مسبق بهيمنة القضية على الشعر، بل يغوص في بنية النص الشعري ليكشف عن الآليات التي تتشكل بها شعرية التحريض، وكيف تتحول القصيدة إلى أداة نضالية دون أن تفقد بالضرورة كل مقوماتها الفنية.

ومن جهة أخرى، يقدم الجوة في دراسته لقصيدة (الصباح الجديد) لأبي القاسم الشابي، نموذجا تطبيقيا للمنهج الإنشائي، الذي يفكك النص إلى أنساقه البنيوية الأولية: الصوتية، والإيقاعية، والتركيبية، والتصويرية، ليعيد تركيبها كاشفا عن منطقها الداخلي الذي يولّد الدلالة. يمثل هذا المنهج أداة تحليلية قوية قادرة على تجاوز الانطباعية، والغوص إلى راهنية القصيدة للكشف عن تآلف النسق الصوتي المميز والنسق الإيقاعي من التفعيلات إلى الإيقاعات والنسق النحوي–التركيبي الذي يحكم عالمها الداخلي.

وانطلاقا مما سبق، يسعى هذا الفصل إلى الإجابة عن السؤال الآتي: إلى أي مدى استطاع الجوة أن يكشف، عبر التحليل الإنشائي، عن الآليات الجمالية والوظيفية لشعر التحريض عند معين بسيسو، وعن كيفية تفاعل الشعرية مع القضية دون أن تُختزل في مجرد شعار؟

المبحث الأول: شعرية الخطاب التحريضي في شعر معين بسيسو

يُمثّل شعر التحريض عند معين بسيسو، في قراءة أحمد الجوة، حالة قصوى من الالتزام، حيث يتحول الشعر مجالا سياسيا وحيزا منه تستلهم خبرات النضال والمقاومة. في هذا النمط من الشعر، لا تعود وظيفة القصيدة مقتصرة على التعبير الجمالي أو التأمل الذاتي، بل تتجاوزهما لتصبح أداة فاعلة في الصراع، ووسيلة مباشرة للتأثير في وعي المتلقي وسلوكه. يصف الجوة هذه المرحلة الشعرية بأنها تسعى جاهدة لتحقيق المطابقة بين الموقف في الحياة والموقف في القصيدة، وهو ما يفرض على الشاعر توظيف كافة الإمكانات اللغوية والشعرية لخدمة هدف واحد؛ التعبئة والتحفيز. إن القصيدة هنا لا تهدف إلى الإمتاع بقدر ما تهدف إلى الإقناع، ولا تسعى إلى خلق عالم موازٍ بقدر ما تسعى إلى تغيير العالم القائم.

إن دراسة هذا الخطاب الشعري لا يمكن أن تكتفي بالوقوف عند مضامينه السياسية المباشرة، بل تقتضي كما يفعل الجوة، الغوص في بنيته الخطابية للكشف عن الآليات التي تجعل منه خطابا مؤثرا وفعالا. فالقوة التأثيرية للشعر التحريضي لا تنبع فقط مما يقوله، بل من كيفية قوله. إنها تتأسس على بناء لغوي وشعري مخصوص، تتضافر فيه كافة العناصر، من العنوان والمعجم إلى الصورة والتركيب، لخلق أثر تعبوي مباشر وحاسم.

تتجلى الإشكالية المركزية في كيفية تشكّل الخطاب التحريضي في شعر معين بسيسو ضمن توازن دقيق بين الوظيفة النضالية المباشرة ومقتضيات البنية الجمالية للشعر؛ إذ يطرح هذا الخطاب تساؤلات حول قدرة الشاعر على الحفاظ على فنية القول الشعري دون أن تفقد القصيدة بعدها الجمالي لحساب رسالتها الأيديولوجية، وحول الأدوات اللغوية والصورية التي تتحول من وسائط تعبيرية جمالية إلى آليات تحريضية فاعلة. كما تمتد الإشكالية إلى طبيعة العلاقة التي تنسجها القصيدة مع متلقيها. هل تقوم على حوار إقناعي يراهن على وعي

المتلقي، أم على خطاب مباشر ذي طابع سلطوي يسعى إلى تعبئته واستنفار وجدانه ضمن مشروع نضالي شامل؟

المطلب الأول: العنوان والمعجم: تأسيس الموقف النضالي

يُعَدُّ العنوان في النص الشعري أحد أهم المفاتيح القرائية التي تضيء البنية الدلالية وتوجّه أفق التلقي، إذ لا ينهض بوظيفة التسمية فحسب، بل يُسهم في إنتاج المعنى وتكثيف الرؤية الشعرية. ومن هذا المنظور، فإن اختيار الشاعر للعنوان ليس عفويا أو اعتباطيا، بل يندرج ضمن استراتيجية تواصلية وجمالية تروم استدعاء سياق معيّن وتثبيت موقف محدّد، خاصة حين يتعلق الأمر بالنصوص ذات البعد النضالي والتحرري. فالعتبة العنوانية في هذا الإطار تتحول إلى صيحة أولى، أو إشارة افتتاحية تؤطر الموقف وتستبق المتن بما يحمله من قيم ودلالات.

وإذا كان العنوان يشكّل المدخل الرمزي لبناء الموقف النضالي، فإن المعجم الشعري الذي يتشكل عبر النص يُعَدّ الأداة المركزية لترسيخ هذا الموقف وإحاطته بالزخم التعبيري. فالمفردة الشعرية ليست محايدة، بل محمّلة بطاقة إيحائية تستمد قوتها من الحقول الدلالية التي تنتمي إليها. لذلك، فإن تكرار مفردات المقاومة، والتحريض، والهوية، والشهادة، والحرية، يفتح النص على أفق نضالي واضح، ينسجم مع الوعي الجمعي للقارئ ويغذي انخراطه الوجداني والفكري في التجربة الشعرية.

إن العلاقة بين العنوان والمعجم في هذا السياق علاقة جدلية متكاملة، العنوان يقدّم الإشارة الأولى، بينما المعجم يبني عبر التراكم والانتشار شبكة من الدلالات التي تمنح الموقف النضالي مشروعيته وقوته التعبيرية. ومن هنا فإن دراسة هذه الثنائية (العنوان/المعجم) تمثل مدخلا أساسيا لتفكيك النصوص الشعرية ذات البعد الكفاحي، والكشف عن الكيفية التي يتحول بها الشعر إلى فعل مقاومة ورمز صمود، حيث تتضافر اللغة مع الرؤية لإرساء خطاب نضالي يتجاوز حدود الجمالية إلى أفق الفعل والتأثير.

1- شعرية (العنوان-اللافتة): من العتبة النصية إلى الشعار السياسي

في الخطاب الشعري التقليدي، يُعَدُّ العنوان عتبة نصية تضيء عالم القصيدة وتومئ إلى دلالاتها المحتملة، وتغري القارئ بالولوج إلى عوالمها. إنه بمثابة المفتاح الذي يفتح أبواب النص، ولكنه نادرا ما يكشف عن كل كنوزه دفعة واحدة. أما في شعر التحريض عند معين بسيسو، فإن وظيفة العنوان تتجاوز هذا الدور الإيحائي التمهيدي لتكتسب أبعادا وظيفية مباشرة وحاسمة. يفكك أحمد الجوة هذه الوظيفة، كاشفا عن تحول جذري في طبيعة العنوان، حيث لا يعود مجرد ثريا النص كما يذهب بعض النقاد، بل يصبح لافتة ترفع شعارا، وتعلن عن موقف نهائي لا يقبل الجدل، وتؤسس منذ البداية لعلاقة سلطوية مع المتلقي، قوامها التوجيه والتحفيز والتعبئة. إن هذا التحول من (العنوان-العتبة) إلى (العنوان-اللافتة) ليس مجرد تغيير في الصياغة، بل هو تحول في بنية الخطاب الشعري نفسه، وفي طبيعة العلاقة التي يقيمها مع العالم ومع المتلقي.

يحلل الجوة هذه الظاهرة من خلال منظور وظيفي دقيق، فيرى أن بسيسو يحرص على "تكثيف الموقف وتركيزه في لفظة واحدة أو لفظتين للتعجيل بتقديمه وإيضاحه فلا يحتاج متقبل القصيدة إلى مدة أو مدى يستقرئ خلالهما قصد الشاعر وأبعاد نصه"[1]. هذا التكثيف الدلالي الحاد يحوّل العنوان إلى أداة تواصلية ذات فعالية قصوى، حيث تُختزل القضية بكل تعقيداتها في شعار موجز ومباشر. وتبرز هذه الوظيفة بشكل جليّ في عناوين مثل: (المعركة)، (المتاريس)، (لن يمروا)، (لن تدخلوا بيروت)[2]. هذه العناوين لا تفتح باب التأويل، بل تغلقه؛ إنها لا تقترح معنى، بل تفرضه فرضا. إنها ليست أسئلة موجهة إلى العالم، بل هي إجابات نهائية تصدر عنه. فالعنوان (المعركة) لا يصف معركة فحسب، بل

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية-دراسة في شعر معين بسيسو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، 1999، ص 12.

[2] المصدر نفسه، ص13

يعلن أن القصيدة نفسها هي ساحة معركة، وأن الكلمات هي أسلحتها. وبالمثل، فإن (لن يمروا) ليس مجرد تمنٍ أو رجاء، بل هو قرار حاسم ونهائي، يصدره الشاعر نيابة عن الجماعة، ويؤسس به يقين القصيدة.

إن هذا التحول في وظيفة العنوان يجد جذوره في طبيعة الخطاب السياسي نفسه. فكما أن اللافتة في المظاهرة السياسية تهدف إلى توصيل رسالة واضحة ومباشرة إلى أوسع جمهور ممكن، كذلك يفعل العنوان في شعر التحريض. فالخطاب الشعري الملتزم غالبا ما يستعير آلياته من الخطاب السياسي المباشر، حيث تصبح الكلمة أداة للتعبئة والتأثير، وتفقد بعضا من غموضها الشعري لصالح الوضوح الوظيفي[1]. وهذا بالضبط ما يفعله بسيسو في عناوينه. إنه يجرد الكلمة من هالتها الشعرية متعددة الدلالات، ويشحنها بطاقة إيديولوجية وسياسية واحدة ومكثفة. فعندما يستخدم ألفاظا مثل (المعركة) أو (المتاريس) بصيغة التعريف، فإنه، كما يلاحظ الجوة، "يضفي عليها علامة على الحسم والثبات بحيث تتحول الإشارة اللغوية حقيقة نضالية ومرجعا للسلوك"[2]. التعريف هنا ليس أداة لغوية فحسب، بل هو أداة إيديولوجية تحول المفهوم من حالة ممكنة إلى حقيقة واقعة ومطلقة. إنها المعركة وليست أي معركة، والمتاريس وليست أي متاريس. إنها معركة الشعب وقضيته، ومتاريس الصمود والثبات.

ولا تقتصر وظيفة (العنوان–اللافتة) على التكثيف الدلالي والإعلان عن الموقف، بل تتجاوز ذلك لتصبح عنصرا بنيويا فاعلا داخل النص. يلاحظ الجوة أن "العنوان في شعر التحريض عند بسيسو لا يستقر في أعلى القصيدة كعلامة خارجية، بل تتوزع أصداؤه فينتشر على النص بأكمله أشبه ما يكون بصيحة القتال تردد لشدّ العزائم ورصّ الصفوف في مطلع

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 88.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق ص 13.

كل مقطع من مقاطع القصيدة وفي خواتمها"[1]. وبهذا، يصبح العنوان هو النواة التي يتولد منها إيقاع القصيدة وبنيتها التكرارية. فصيحة (لن يمروا) لا تبقى مجرد عنوان، بل تتحول إلى لازمة صوتية ودلالية تتكرر في مفاصل النص، لتعيد شحن طاقته التحريضية باستمرار. إن هذا الانتشار الصوتي للعنوان داخل جسد القصيدة يحولها إلى نشيد جماعي، حيث يصبح صوت الشاعر هو صوت الجماعة، وتصبح اللازمة هي هتافها الموحّد. وهذا التكنيك يجعل المتلقي لا يقرأ القصيدة فحسب، بل يردّدها ويهتف بها، مما يحقق أقصى درجات التماهي بينه وبين الخطاب.

إن هذه الوظيفة التعبوية للعنوان تتأكد بشكل أكبر عندما يستخدم الشاعر صيغا نحوية محددة في عناوينه، مثل صيغ الأمر والنهي والنفي القاطع. عناوين مثل (ارفعوا الأيدي عن أرض القناة) أو (دقي يا أجراس الكومون)[2] لا تصف واقعا، بل تسعى إلى خلقه. إنها أفعال كلامية تهدف إلى إحداث تغيير في الواقع عبر اللغة. فالأمر هنا ليس مجرد طلب، بل هو توجيه سياسي وعسكري، والنداء ليس مجرد دعاء، بل هو استنفار وتعبئة. وبهذا، تصبح العلاقة بين الشاعر والمتلقي ليست علاقة بين مبدع ومتذوق، بل هي علاقة بين قائد وجنود، بين محرّض ومحرّضين.

في هذا السياق، يمكن فهم ما يسميه الجوة بالتفاعل المعكوس بين القصيدة والواقع. فعادة ما يكون الواقع هو مصدر القصيدة، ولكن في شعر التحريض عند بسيسو، تصبح القصيدة هي التي تسعى إلى تشكيل الواقع. يستشهد الجوة بمقولة لمحمود درويش توضح هذه الفكرة بعمق، حيث يقول "إن بسيسو خلق واقعا حين قال لهم: (لن تدخلوا بيروت)"[3]. هنا، لم تعد اللغة مجرد انعكاس للواقع، بل أصبحت أداة لخلقه وصناعته. والعنوان، بوصفه

[1] المصدر السابق، ص 13.

[2] المصدر نفسه، ص 14.

[3] المصدر نفسه، ص 13.

أكثف أشكال هذا الخطاب وأكثرها مباشرة، هو الأداة الأولى والأكثر فعالية في هذه العملية. إنه ليس مجرد وصفة للقصيدة، بل هو أمر عمليات يصدره الشاعر إلى العالم.

إن العنوان في شعر المقاومة غالبا ما يتجاوز وظيفته الإشارية ليصبح فعل مقاومة بحدّ ذاته. إنه الكلمة–الطلقة التي تفتتح الاشتباك مع العدو ومع الوعي المتخاذل. هذه الرؤية تؤكد أن العنوان عند بسيسو ليس مجرد دالٍّ على القصيدة، بل هو جزء لا يتجزأ من فعل المقاومة الذي تجسده القصيدة. إنه الإعلان الأول للمعركة، والراية التي ترفع في بدايتها، والشعار الذي يوحد المقاتلين تحت لوائه.

وبناء على ما سبق، يمكن القول إن تحليل الجوة لوظيفة العنوان في شعر التحريض عند معين بسيسو يكشف عن عمق الوعي الذي كان يمتلكه الشاعر بأدواته الشعرية وبوظيفتها السياسية. لقد أدرك بسيسو أن المعركة لا تخاض فقط بالرصاص، بل بالكلمات أيضا، وأن العنوان هو الطلقة الأولى في هذه المعركة. ومن خلال تحويله للعنوان من عتبة فنية إلى لافتة نضالية، لم يقم بسيسو بإلغاء شعرية العنوان، بل أعاد تعريفها وتشكيلها. أصبحت شعرية العنوان لا تكمن في قدرته على الإيحاء والترميز، بل في قدرته على التكثيف والتحريض والتعبئة. إنها شعرية من نوع خاص، شعرية وظيفية إذا جاز التعبير، حيث تقاس قوة العنوان لا بجماله، بل بفعاليته، ولا بعمقه، بل بمدى تأثيره. وبهذا الفهم، يقدم لنا الجوة مدخلا أساسيا لفهم المنطق الداخلي الذي يحكم شعر التحريض، وهو منطق لا يفصل فيه بين الجمال والوظيفة، بين الشعرية والقضية، بل يجعلهما وجهين لعملة واحدة هي عملة النضال.

2–هيمنة المعجم الإيديولوجي: بناء عالم النص من دوال الحرب والقضية.

إذا كان (العنوان–اللافتة) هو الإطار الخارجي الذي يؤسس للموقف النضالي في شعر معين بسيسو التحريضي، فإن المعجم المستخدم داخل جسد القصيدة هو المادة الحيوية التي تملأ هذا الإطار وتشكل عالمه الداخلي. لا يكتفي بسيسو بإعلان موقفه في العنوان، بل

يمضي ليبني فضاء شعريا متكاملا تتنفس جميع مفرداته هواء القضية، وتنبض كل كلمة فيه بروح المعركة. يحلل أحمد الجوة هذا الجانب بعمق، كاشفا عن أن المعجم في هذا الشعر ليس مجرد أداة للتعبير، بل هو أداة للخلق؛ خلق عالم موازٍ لا مكان فيه للحياد أو التردد، عالم قطباه هما النضال والمقاومة من جهة، والعدو وعملاؤه من جهة أخرى. إن هيمنة معجم إيديولوجي محدد وقاطع ليست مجرد اختيار أسلوبي، بل هي استراتيجية خطابية تهدف إلى حصر أفق التأويل، وتوجيه وعي المتلقي، ودمجه بالكامل في المنظور الذي تطرحه القصيدة. يقسم الجوة هذا المعجم المهيمن إلى حقلين دلاليين رئيسيين يتضافران لخدمة الهدف التحريضي: معجم الحرب والسلاح، ومعجم الإيديولوجيا. الحقل الأول، وهو الأكثر مباشرة ووضوحا، يتعلق ببناء مسرح العمليات القتالي داخل النص. يلاحظ الجوة أن بسيسو يضم معجم السلاح والحرب ألفاظا أقوى تواترا في نصوص التحريض أبرزها على الإطلاق (المتراس) و(كيس الرمل)[1]. يرى الجوة "أن استخدام مفردات مثل المعركة، السلاح، الكفاح، الجراح، المتراس، الكاتيوشا، والأر بي جي، لا يأتي على سبيل الوصف أو السرد، بل يهدف إلى نقل أجواء المعركة الحقيقية إلى فضاء القصيدة، وتحويل فعل القراءة إلى فعل معايشة وتجربة"[2]. عندما يقرأ المتلقي هذه الكلمات، فإنه لا يتلقى معلومات عن المعركة، بل يشعر بأنه قد أصبح جزءا منها. إن هذا التوظيف المكثف لمعجم الحرب يحقق ما يمكن تسميته بواقعية التحريض، حيث تسعى القصيدة إلى إلغاء المسافة بينها وبين الواقع النضالي، لتصبح امتدادا له وجزءا لا يتجزأ منه. إن الأمر يتجاوز مجرد حشد المفردات الحربية، ليصل إلى مستوى أنسنة السلاح نفسه. يوضح الجوة هذه النقطة بدقة في تحليله لقصيدة (أغنية إلى طفل الملجأ)، حيث يلاحظ "أن مفردات مثل (الكاتيوشا) و(الأر بي جي)

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص31.

تتحول من وسائل إبادة إلى عيون حراسة حامية تشبه عين الله وعيون الملائكة الخيرين"[1]. هذا التحوير في وظيفة السلاح، من أداة للقتل إلى أداة للحماية والحياة، هو فعل شعري وإيديولوجي بامتياز. إنه يضفي شرعية أخلاقية على العنف الثوري، ويقدمه كضرورة للدفاع عن الحياة والبراءة. وبهذا، لا تعود القصيدة مجرد دعوة للقتال، بل تصبح تبريرا له وتأصيلا لضرورته. إن هذا التلاعب الدلالي بالمعجم هو من صميم آليات الخطاب الإيديولوجي، حيث يعاد تعريف المفاهيم وتوجيه دلالاتها لخدمة القضية.

أما الحقل الدلالي الثاني؛ وهو معجم الإيديولوجيا، فهو لا يقل أهمية عن الأول، بل ربما يكون هو الأساس الذي يمنح معجم الحرب شرعيته ومعناه. يحلل الجوة كيف "أن مفردات مثل (الشعب، الرفاق، والجماهير) ليست مجرد كلمات لوصف كيانات اجتماعية، بل هي مفاهيم إيديولوجية مركزية تحمل شحنة نضالية وتعبوية هائلة"[2]. يشير الجوة إلى أن هذه الكلمات الثلاث في القصائد ما يشبه حجة القوة وقوة الحجة أيضا لأن الفعل حين يمارسه (الشعب والرفاق والجماهير) يغدو في منطق القصيدة صحيحا صائبا، يقتضي بالضرورة مواصلة وتدعيما[3]. إن التكرار المستمر لهذه المفردات يهدف إلى بناء الذات الجماعية التي تخوض المعركة. فالقتال ليس فعلا فرديا، بل هو فعل جماعي منظم ومؤطر إيديولوجيا. "وعندما يستخدم بسيسو كلمة (الرفيق)، فإنه لا يشير فقط إلى الصديق، بل يستدعي كل الموروث الإيديولوجي المرتبط بهذه الكلمة في الأدبيات الاشتراكية والشيوعية، وهو موروث قائم على الالتزام المشترك، ووحدة الهدف، والتضحية من أجل الجماعة"[4]. وهذا ما يؤكد أن المعجم في الشعر الملتزم ليس مجرد وعاء محايد للمعنى، بل هو أداة بناء

[1] المصدر السابق، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 32.

[3] المصدر نفسه، ص31.

[4] المصدر نفسه، ص 33.

إيديولوجي، حيث يتم اختيار المفردات بعناية لخلق عالم متجانس دلاليا، لا يقبل الانقسام أو التعدد في التأويل. ويتجلى هذا بوضوح في شعر بسيسو، حيث يخلق عبر معجمه عالما بسيطا وواضحا، لا تعقيد فيه ولا غموض. إنه عالم مقسم بشكل حاد بين نحن (الشعب، الرفاق، الجماهير) وهم (الأعداء، القراصنة، السماسرة). وهذا التقسيم المانوي[1] للعالم هو من السمات الأساسية للخطاب التعبوي، الذي يهدف إلى توحيد الصفوف، وشحذ الهمم، وتحديد العدو بشكل قاطع لا لبس فيه. إن هيمنة هذا المعجم الإيديولوجي لا تقتصر على تكرار المفردات، بل تمتد إلى طريقة توظيفها في السياق.

يلاحظ الجوة أن "مفردات مثل (الشعب والجماهير) غالبا ما ترد بصيغة الجمع المعرف بـ(أل)، مما يضفي عليها طابع الإطلاق والشمولية والقداسة"[2]. إنها ليست مجرد جماهير، بل هي الجماهير، القوة التاريخية التي لا تقهر. كما أن ربط الشاعر لذاته بهذه الكيانات (قلب الجماهير خفاق بلا أمد) يهدف إلى إلغاء المسافة بين الذات الفردية والجماعية، وتقديم الشاعر لنفسه كصوت ناطق باسم هذه الجماعة، ومجسد لإرادتها[3]. علاوة على ذلك، فإن هذا المعجم لا يكتفي ببناء عالم النص الداخلي، بل يمتد ليقيم علاقات مباشرة مع خطابات أخرى خارجه. يشير الجوة إلى أن بسيسو "يستخدم مفردات أخرى نجدها عادة في ميدان الدعاية والبيانات العسكرية، تضعف طاقة الشعر في القصيدة وتعلي فيها الشعار واللافتة"[4].

---

[1] ترتبط المانوية (Manichaeism) باسم (ماني)، مؤسس ديانة ظهرت في القرن الثالث الميلادي في فارس. تقوم هذه العقيدة على الثنائية المطلقة بين الخير والشر، والنور والظلام، والروح والمادة. أي أن الوجود مقسوم إلى مبدأين متعارضين لا يلتقيان: عالم النور:(الخير، الإله، الصفاء الروحي)، عالم الظلمة:(الشر، الشيطان، المادة). أما في الفكر الفلسفي والأدبي أصبح مصطلح التقسيم المانوي يُستخدم مجازيا خارج الإطار الديني، للدلالة على أي تصنيف ثنائي صارم ومغلق يقسم الأشياء أو الظواهر إلى خير/شر، حق/باطل، نحن/هم، دون منطقة وسطى أو إمكان للتداخل أو النسبية. إنها قطيعة لا تتيح مرونة في الفهم أو تعددا في الدلالات، بل تقدّم رؤية أخلاقية أو فكرية حادة، تقوم على الاصطفاف الكامل مع طرف دون آخر.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص34.

[3] المصدر نفسه، ص 35.

[4] المصدر نفسه، ص 36.

كلمات مثل بيان، بلاغ، إعلان، ومنشور هي كلمات مستعارة من الخطاب السياسي والعسكري المباشر. إن استدعاءها داخل القصيدة يهدف إلى طمس الحدود بين الخطاب الشعري والخطاب السياسي، وتقديم القصيدة نفسها كبيان سياسي أو بلاغ عسكري. وهذا يؤكد مرة أخرى أن الهدف ليس خلق تجربة جمالية موازية، بل التدخل المباشر في مجريات الصراع. وفي المقابل، فإن معجم العدو يتم بناؤه على أساس التجريد من الإنسانية والتحقير. يلاحظ الجوة أن بسيسو يكنّي عن أعدائه بأسماء الحيوان الوحشي والحشرات القاضمة مثل الجراد، الذئاب، والقراصنة، أو بأسماء كائنات خرافية مفزعة مثل الغيلان[1]. إن هذه الاستراتيجية المعجمية، التي تسمى في تحليل الخطاب بالشيطنة، تهدف إلى نزع الشرعية عن العدو، وتبرير العنف الموجه ضده. فالصراع هنا لا يعود صراعا بين بشر، بل يصبح صراعا بين الخير المطلق (الممثل في الشعب والرفاق) والشر المطلق (الممثل في الجراد والغيلان).

في الختام، يكشف تحليل الجوة للمعجم في شعر بسيسو التحريضي عن أنه معجم وظيفي بامتياز. إنه ليس معجما وصفيا أو تأمليا، بل هو معجم بنائي وتعبوي. إنه يبني عالما شعريا يتطابق مع رؤية إيديولوجية محددة، ويقسم هذا العالم بشكل حاد وواضح، ويوجه مشاعر المتلقي وعواطفه، ويدفعه دفعا نحو اتخاذ موقف والانخراط في الفعل. إن قوة هذا المعجم لا تكمن في ثرائه وتنوعه، بل في محدوديته وتركيزه؛ لا في غموضه وإيحائه، بل في وضوحه وقطعيته. وبهذا، تصبح كل كلمة في القصيدة طلقة في المعركة، ويصبح الشاعر نفسه مقاتلا في جبهة اللغة، ويغدو المعجم هو ترسانة أسلحته.

المطلب الثاني: آليات بناء الذات الجماعية وصياغة الخطاب

تمثّل الذات الجماعية أحد أبرز المكونات التي تشكّل البنية العميقة في الشعر النضالي، إذ يتحول الخطاب الشعري من تعبير فردي ذاتي إلى صوت جمعي، ينهض

[1] المصدر السابق، ص 33.

بوظيفة التحريض والمقاومة واستعادة الوعي المشترك. فالقصيدة هنا لا تُنْشئ "أنا" الشاعر الفردي بقدر ما تُعيد إنتاج الأنا بوصفها مرآة للكلّ الجمعي، فتتخذ من الضمير الجمعي، ومن التماثل مع الجماعة، وسيلة لتكثيف الموقف الوطني والإنساني في آن واحد.

إنّ بناء الذات الجماعية ليس عملية لغوية سطحية، بل هو فعل رمزي عميق يُترجم من خلال شبكة من الآليات الخطابية التي تُعيد تشكيل العلاقة بين المتكلم والمتلقي، بين الفرد والجماعة، وبين القول والفعل. فالشاعر النضالي – وهو يُعبّر باسم الجماعة – يستخدم ضمائر الجمع، وأفعال الالتزام، والصيغ التحريضية، والنبرات الإيقاعية المتكرّرة التي توحّد الصوت وتعبّر عن تماهي الشاعر مع جماعته. وهكذا تتحول القصيدة إلى فضاء تواصلي مفتوح، تتفاعل فيه الذات الفردية مع الجماعية لتُنتج خطابًا جماهيريّا قادرا على التأثير والتوجيه.

أما صياغة الخطاب في هذا الإطار، فهي الوجه الأسلوبي والتنظيمي الذي يُجسّد تلك الذات الجماعية، إذ تتوزّع داخل النص مستويات لغوية ودلالية تتضافر في خدمة الغاية النضالية. فالبنية الإيقاعية والإيقاع الداخلي، والرمز الجماعي، والتكرار، والنداء، والتوازي، تشكّل جميعها آليات بلاغية تُسهم في تحويل القول الشعري إلى نصّ تعبويّ ذي وظيفة مزدوجة؛ جمالية وتحريضية. ومن خلال هذا التركيب بين الجمالي والسياسي، تتحقق للشعر طاقته على جمع الأصوات في صوت واحد، وصوغ ذاكرة جمعية تعيد تعريف الهوية وتؤسس لفعل المقاومة في الوجدان واللغة معا.

إن دراسة آليات بناء الذات الجماعية وصياغة الخطاب تُتيح الكشف عن التحوّل الذي يطرأ على مفهوم الذات الشعرية حين تغادر حدودها الفردية لتغدو كيانا جمعيا يتكلم بلسان الأمة أو الجماعة المناضلة. كما تُمكّن من تتبّع كيفيات اشتغال اللغة في تكوين خطاب يُجسّد هذا الوعي الجمعي، ويُترجم شعور الانتماء إلى طاقة لغوية وموقف فني في آن واحد.

1. الذات المندمجة: الانتقال من ضمير الأنا الفردي إلى النحن الجماعي

في شعر التحريض، لا تعود الذات الشاعرة مجرد كيان فردي يعبر عن تجاربه ومشاعره الخاصة، بل تتحول إلى بوتقة تنصهر فيها الذات الفردية بالذات الجماعية، لتنتج صوتا واحدا هو صوت القضية. يُعَدُّ هذا الانتقال من ضمير الأنا الفردي إلى ضمير النحن الجماعي حجر الزاوية في بناء الخطاب التحريضي عند معين بسيسو، وهو ليس مجرد تحول نحوي في استخدام الضمائر، بل هو تحول وجودي وفلسفي وفني عميق يعيد تعريف علاقة الشاعر بنفسه، وبجماعته، وبشعره. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة بعناية، كاشفا عن أنها الآلية المركزية التي من خلالها يكتسب الخطاب شرعيته وقوته التعبوية، ويتحول من مجرد تعبير عن موقف فردي إلى إعلان صادر باسم أمة ومقاومة.

يبدأ الجوة تحليله من ملاحظة دقيقة، وهي أن "هذا الجدل بين الضمائر يبدأ غالبا بانصهار أنا الشاعر في بوتقة الجماعة وتحول صوته الفردي صوتا جماعيا وامتدادا سريعا لضمير المجموعة"[1]. إن هذا الانصهار ليس عملية إلغاء للذات الفردية بقدر ما هو عملية توسيع وتعميم لها. فالشاعر لا يتحدث عن الجماعة، بل يتحدث باسمها ومن خلالها. وهذا ما يمنح خطابه سلطة استثنائية، فهو لم يعد معين بسيسو الشخص، بل أصبح صوت فلسطين، صوت الثورة، وصوت الشعب. يتجلى هذا بوضوح في قصيدة (المعركة)، حيث يبدأ الشاعر بالضمير الفردي المشروط:

أنا إن سقطت...

لينتقل فورا إلى الضمير الجماعي:

...فإذا سقطنا

وفي هذا الانتقال السريع والمباشر، يؤسس بسيسو لمنطق التحريض بأكمله. يوضح الجوة أن "هذا التركيب يجعل الفعل الفردي محركا للفعل الجماعي ومحفزا له، وكأن هذا

[1] المصدر السابق، ص 55.

التحول طبيعي من جهة، وحتمي من جهة أخرى"[1]. إن سقوط الفرد هنا ليس نهاية، بل هو شرط ووقود لاستمرار الجماعة. وبهذا، تكتسب التضحية الفردية معناها الأسمى من خلال اندماجها في المصير الجماعي.

إن هذا الاندماج لا يقتصر على العلاقة بين الشاعر وجماعته المباشرة (المقاتلين)، بل يمتد ليشمل الجماعة بأكملها (الشعب). في قصيدة (تحدّ)، يتجلى هذا الانصهار بشكل أكثر قوة، حيث يؤكد الشاعر إرادته الفردية في المقطعين الأول والثاني، لتنصهر ذاته بعدها بالكامل في ذات الجماعة، ويصبح قراره هو قرارها، مدعوما بالقسم وبالأفعال الجماعية. هنا، لم يعد هناك أي مسافة بين الأنا والنحن؛ لقد أصبحا كيانا واحدا، أو ما يسميه الجوة أنا متوحدة أو مركبة تمحى فيها الفواصل بين الهويات وتتقوى في صلبها الضمائر فلا استقلال بينها ولا انفكاك[2]. إن هذه الأنا المركبة هي صوت الإيديولوجيا نفسها، صوت اليقين المطلق الذي لا يعرف التردد أو الانقسام.

وقد أشار الناقد فيصل دراج، في سياق تحليله لخطاب الأدب المقاوم، إلى أن الأدب الخطابي يقوم على فرضية لها شكل البداهة: "إن مرسل القول ينشد خير المتلقي... تحقق الخطابة وجودها على الثقة البديهية التي يمنحها مستلم الخطاب إلى مرسل الخطاب، ثقة صامتة تقوم على عقد مشترك صامت أساسه الثقة"[3]. يتوافق هذا التحليل تماما مع ما يطرحه الجوة، فالانتقال إلى ضمير النحن هو الآلية التي من خلالها يبني بسيسو هذا العقد الصامت مع المتلقي. عندما يقول الشاعر (نحن)، فإنه يضع نفسه والمتلقي في خندق واحد، ويخلق بينهما رابطة عضوية تتجاوز علاقة الإبداع والتلقي، لتصبح علاقة نضال ومصير

[1] المصدر السابق، ص55.

[2] المصدر نفسه، ص 56.

[3] فيصل دراج: الواقع والمثال– مساهمة في علاقة الأدب بالسياسة، دار الفكر الجديد، لبنان، ط1، 1989، ص 210.

مشترك. إن المتلقي هنا لم يعد مجرد قارئ، بل أصبح رفيقا، جزءا من النحن التي تتحدث وتفعل.

إن هذه الاستراتيجية الخطابية لا تهدف فقط إلى خلق التماهي، بل تهدف أيضا إلى ممارسة نوع من الاستحواذ على المتلقي. حسب تعبير الجوة فالشاعر، من خلال ضمير النحن، يعمل على تحقيق مخطط الاستحواذ على المخاطبين ببناء صور من الالتحام بين الأنا الفردية والجماعية، وإلغاء وجوه الاستحواذ المعاكس[1]. بمعنى آخر، فإن استخدام النحن لا يفتح باب الحوار، بل يغلقه؛ إنه لا يقترح على المتلقي الانضمام إلى الجماعة، بل يفترض أنه قد انضم إليها بالفعل. ومن يرفض هذا الانضمام، فإنه يضع نفسه تلقائيا في خانة الآخر المعادي (ملكة على السماسرة). وبهذا، يصبح الخطاب أداة للفرز والتصنيف، وتقسيم العالم إلى نحن وهم، وهو جوهر كل خطاب تعبوي.

ولا يقتصر هذا الاندماج على المستوى النحوي، بل يمتد ليشمل المستوى الجسدي والحسي. يوضح الجوة كيف أن الشاعر يجسد هذا الالتحام في صور حسية قوية، مثل قوله: أنا لي رفاق في دمي تدوي رعودهم القواصف

وتضيء في عيني خاطفة بروقهم الخواطف[2].

هنا، لم يعد (الرفاق) مجرد كيان خارجي

بل أصبحوا جزءا من جسد الشاعر نفسه

يسري في دمه، ويضيء في عينيه.

إن هذا الحلول الجسدي للذات الجماعية في الذات الفردية هو أقصى درجات الانصهار، حيث تزول كل الحدود، وتصبح الذات الفردية مجرد تجسيد حسي للجسد الجماعي الأكبر.

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 56.

[2] المصدر نفسه، ص 64.

إن ضمير المتكلم الجمعي في شعر الثورة ليس مجرد أداة نحوية، بل هو علامة سيميائية على تحول الذات من الفردانية إلى الجماعية، ومن التعبير عن الذات إلى التعبير عن القضية. إنه صوت الجماعة وقد تجسد في فرد[1]. إن هذه العملية من الاندماج والانصهار تجد تفسيرها الأعمق في فهم بسيسو نفسه لوظيفة الشاعر في المعركة. يستشهد الجوة بمقارنة مؤثرة يعقدها بسيسو بين الشاعر والموسيقار، حيث يقول: "وفي تقديري لو اقترب الشاعر من أرض المعركة مثلما اقترب الموسيقار الرائع ميكيس تيو دراكيس... لكان قد كتب القصيدة الصادقة والصديقة معا"[2]. إن هذه المقولة تكشف عن أن الاندماج ليس مجرد استراتيجية خطابية، بل هو شرط وجودي وفني لإنتاج القصيدة الصادقة. فالصدق الفني هنا لا ينبع من الصدق مع الذات الفردية، بل من الصدق مع الذات الجماعية، أي من مدى اقتراب الشاعر من أرض المعركة وانصهاره فيها.

في الختام، يمكن القول إن آلية الانتقال من الأنا إلى النحن في شعر بسيسو التحريضي، كما حللها الجوة، هي العملية المركزية التي من خلالها يتحول الشعر من تعبير إلى فعل، ومن جماليات إلى نضال. إنها الآلية التي تمنح الشاعر سلطته، وتؤسس لعلاقته بالمتلقي، وتعيد تعريف الصدق الفني نفسه. من خلال هذه الذات المندمجة، لا يعود الشاعر مجرد ناقل للقضية، بل يصبح هو نفسه تجسيدا حيا لها، وتصبح القصيدة هي صوت المعركة، وصدى لضمير الجماعة المناضلة. إنها استراتيجية خطابية متكاملة تهدف إلى إلغاء كل المسافات، وتوحيد كل الأصوات، وتركيز كل الطاقات نحو هدف واحد: التحريض من أجل الانتصار.

2. فاعلية التوقيع اللغوي: بناء الجمل القصيرة كترديدات وهوية جماعية.

[1] عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1988، ص 74.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 65.

إذا كانت آلية اندماج الذات في الجماعة هي الأساس الفلسفي الذي يبني عليه معين بسيسو خطابه التحريضي، فإن التوقيع اللغوي هو الأداة الأسلوبية الملموسة التي يجسد بها هذا الاندماج، ويحول بها القصيدة إلى فضاء ترديد جماعي. لا يكتفي الشاعر بإعلان انتمائه إلى النحن الجماعية، بل يصوغ نصه بطريقة تجعل هذا النحن قادرا على ترديد هتافاته وشعاراته. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة بدقة، كاشفا عن أن التوقيع ليس مجرد حلية أسلوبية، بل هو استراتيجية خطابية مركزية تهدف إلى تحويل القصيدة من نص يُقرأ إلى شعار يُرفع، ومن قول فردي إلى فعل جماعي.

يعرّف الجوة التوقيع في سياق تحليله بأنه "بنية لغوية خاصة تتكون من إثباتات عديدة، وغالبا ما تكون جملا قصيرة ومكثفة، تتكرر بشكل متوالٍ لتستأثر بالسطر الشعري وتمنحه لهجة حادة أشبه ما تكون بالنداءات أو صرخات القتال"[1]. إن هذه البنية التكرارية للجمل القصيرة هي جوهر التوقيع. فبدلا من بناء جمل شعرية طويلة ومعقدة، يلجأ بسيسو إلى تقطيع خطابه إلى وحدات لغوية صغيرة، سهلة الحفظ والترديد، تشبه الهتافات التي تطلق في المظاهرات.

يتجلى هذا بوضوح في المقطع الذي يستشهد به الجوة من قصيدة (إلى جدران بيروت):

هنا

متراسنا هنا

إن تكرار هنا ومتراسنا هنا في سطور شعرية مستقلة وقصيرة يحول هذه الكلمات من مجرد إشارات إلى المكان إلى توقيعات تؤكد على الثبات والصمود. إنها ليست مجرد إخبار، بل هي إعلان وتثبيت للموقف. يوضح الجوة أن "هذه الإثباتات عندما تكون السطر الشعري

[1] المصدر السابق، ص 22.

فيكتفي بها ويستقل عما سواه، فإنها تصبح بمثابة شعارات قائمة بذاتها"[1]. وهذا بالضبط ما يفعله الهتاف السياسي؛ إنه يختزل الفكرة المعقدة في جملة بسيطة وقوية، ويحولها إلى طاقة صوتية قابلة للانتشار.

إن فاعلية التوقيع لا تكمن فقط في بنيته التكرارية، بل أيضا في وظيفته العلائقية. فهو لا يبني الموقف فحسب، بل يبني أيضا علاقة محددة بين أطراف الخطاب. يلاحظ الجوة أن التوقيع غالبا ما يبنى على ضمير المتكلم الجمعي، كما في متراسنا، أو يتوجه مباشرة إلى المخاطب، كما في التوقيع بكلمة ضدكم. وبهذا، فإن التوقيع هو الأداة التي من خلالها ينشئ الشاعر بمثل هذه التواقيع ذاتا نضالية يندمج فيها المحفز بالمحفزين[2]. إن ترديد هتاف (متراسنا هنا) لا يعبر فقط عن موقف الشاعر، بل يخلق وحدة عضوية بينه وبين من يردد معه الهتاف. إن فعل الترديد نفسه هو فعل انتماء وإعلان ولاء.

لم يعد التكرار في الشعر الحديث مجرد ظاهرة صوتية أو موسيقية، بل أصبح استراتيجية دلالية تهدف إلى تكثيف المعنى وتوجيهه. إنه يحول اللغة من أداة تواصلية خطية إلى أداة تأثير دائرية، حيث تعود الكلمات والجمل لترسخ نفسها في وعي المتلقي[3]. والتكرار عند بسيسو ليس من أجل الموسيقى، بل من أجل ترسيخ الموقف. إنه يحول القصيدة من مسار خطي يُقرأ من البداية إلى النهاية، إلى فضاء دائري يُهتف فيه بالشعارات مرارا وتكرارا.

والجدير بالذكر أن التوقيع عند بسيسو لا يقتصر على تكرار الكلمات والجمل، بل يمتد ليشمل البنى الصوتية والإيقاعية. يوضح الجوة كيف أن "الشاعر يعول على طاقات اللسان ودواله فيستخدمها بضروب من التكثيف تغدو بها أصواتا داعية مستنفرة"[4]. إن تكرار أصوات

[1] المصدر السابق، ص 23.

[2] المصدر نفسه، ص24.

[3] صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، مرجع سابق، ص 155.

[4] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 25.

معينة، أو بناء جمل قصيرة على نفس الوزن الإيقاعي، يساهم في خلق توقيع صوتي يعزز من التوقيع الدلالي. وهذا ما يجعل القصيدة قابلة للتلحين والإنشاد، ويحولها بالفعل إلى نشيد جماعي.

إن الهدف النهائي لهذه الاستراتيجية هو تجاوز الشعر كفن، والوصول به إلى مرتبة الفعل النضالي. يؤكد الجوة أن "الانشغال ببناء هذه الأنا النضالية الجماعية يفوق الاعتناء بالأنا الشعرية أو الإبداعية"[1]. وهذا اعتراف صريح بأن الوظيفة التحريضية في هذا النمط من الشعر قد تطغى أحيانا على الوظيفة الجمالية. فالشاعر هنا لا يسعى إلى إبهار المتلقي ببراعته اللغوية، بل يسعى إلى دمجه في صفوف النضال. والتوقيع هو الأداة المثلى لتحقيق هذا الهدف، لأنه لا يتوجه إلى عقل المتلقي لتحليله، بل يتوجه إلى صوته لترديده، وإلى جسده للمشاركة في الفعل.

في هذا السياق، يرى الباحث عز الدين المناصرة، وهو شاعر وناقد فلسطيني، أن شعر الثورة لا يكتب ليقرأ في صمت، بل ليكتب على الجدران، ويهتف به في المظاهرات. إنه شعر يسعى إلى الخروج من دواوين الشعر ليعيش في حناجر الناس. ولذلك، فإن بنيته غالبا ما تعتمد على الجمل القصيرة، واللازمات المكررة، والإيقاع الصارخ. هذا التحليل، الذي يأتي من شاعر منغمس في نفس التجربة، يؤكد صحة قراءة الجوة، ويوضح أن بنية التوقيع عند بسيسو ليست مجرد اختيار فني فردي، بل هي استجابة واعية لطبيعة شعر الثورة ووظيفته.

في الختام، يكشف تحليل الجوة لظاهرة التوقيع في شعر معين بسيسو عن عمق فهم الشاعر لآليات الخطاب الجماهيري. لقد أدرك بسيسو أن تحويل القصيدة إلى أداة تعبئة فعالة يقتضي تجاوز البنى الشعرية التقليدية، وتبني بنى أخرى مستعارة من عالم الهتاف والشعار والنشيد. إن التوقيع هو تجسيد لهذه الاستراتيجية. إنه الأداة التي من خلالها تتحول

[1] المصدر السابق، ص26.

القصيدة من مونولوج فردي إلى حوار جماعي، ومن نص مقروء إلى صوت مسموع، ومن تعبير عن موقف إلى فعل نضالي. من خلال هذه الجمل القصيرة والمكثفة والمكررة، لا يكتفي بسيسو ببناء قصيدة، بل يبني جماعة، ويوحد صوتها، ويوجه فعلها. إنها شعرية الفعل والترديد، شعرية الهتاف الذي يسبق المعركة ويمهد لها.

المطلب الثالث: الصورة الشعرية ووظيفة التحفيز المباشر

تتجاوز الصورة الشعرية في الشعر النضالي وظيفتها الجمالية التقليدية القائمة على التخييل والتشبيه والاستعارة، لتغدو أداة فاعلة في تحريك الوجدان الجمعي وتحفيز الفعل الجماعي. فالشاعر هنا لا يصوغ الصورة لغايات التزيين البلاغي أو الإبهار الفني، بل يوظفها كوسيلة لإيقاظ الحس النضالي وشحن المتلقي بطاقة رمزية قادرة على تحويل الانفعال إلى موقف، والرؤية إلى فعل. إن الصورة، في هذا الأفق، تصبح لغة تعبئة ونداء، تُوجَّه إلى الجماعة في لحظة وعي حرجة، فتستحيل من مجرّد تشكيل لغوي إلى فعل تحفيزي يستنفر الإرادة ويستدعي الذاكرة والكرامة والهوية.

وتقوم هذه الصورة التحفيزية على اقتصاد لغوي مكثّف وإيحاء مباشر، يختصر المسافة بين المعنى والإدراك، وبين الرمز والاستجابة. فهي لا تستغرق في الغموض أو التجريد، بل تميل إلى الوضوح التمثيلي الذي يتيح للمتلقي أن يعيش التجربة لا أن يكتفي بتأملها. لذلك تتسم الصورة في النص النضالي بالحركية والتوتر والدينامية، حيث تتراكم المشاهد المشتعلة والمعاني القتالية والمجازات الحسية لتُحدث أثرا انفعاليا سريعا. وهكذا تتجلى وظيفة التحفيز المباشر من خلال الصور التي تستنهض الهمم، وتستحضر مشاهد المواجهة والانتصار والشهادة، فيتحول النص إلى فضاء تعبويّ لا ينفصل فيه القول عن الفعل.

إن دراسة الصورة الشعرية من هذه الزاوية تكشف عن تحولها من عنصر جمالي إلى آلية خطابية تتداخل فيها البلاغة بالرسالة، والشعر بالفعل. فالصورة في هذا السياق هي الجسر الذي يربط اللغة بالعاطفة، والرمز بالفعل الجماعي، مما يجعلها أحد أهم مفاتيح فهم

التوازن الذي يحققه الشاعر بين الالتزام الفني والموقف النضالي. ومن ثمّ، فإن تحليلها يُمكّن من إدراك كيف تندمج الطاقة التصويرية بالوظيفة التحفيزية في بناء خطاب شعري يسعى إلى تحريك الوعي الجمعي، لا إلى تسكينه في جمالية محضة.

1-الاستعارة الوظيفية المباشرة: القصيدة الرصاصة كنموذج للوضوح.

في أي خطاب شعري، تمثل الصورة الفنية [سواء كانت استعارة، أو تشبيها، أو رمزا] جوهر العملية الإبداعية، والوسيلة التي يتم من خلالها تجاوز اللغة التواصلية المباشرة إلى لغة الإيحاء والتكثيف الجمالي. في حين يلجأ الشعر المقاوم إلى الصورة الواضحة المحددة التي لا تحتمل التأويل، لأن الغاية ليست جمالية بحتة، بل هي غاية تعبوية تتطلب وصول الرسالة كاملة وواضحة إلى أوسع قاعدة جماهيرية[1]. وفي شعر التحريض عند معين بسيسو، تخضع الصورة الشعرية لتحول وظيفي جذري؛ فهي لا تعود غاية في ذاتها تهدف إلى خلق الدهشة الجمالية، بل تصبح أداة فعالة وموجهة في خدمة القضية. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة بدقة، كاشفا عن أن الصورة في هذا الشعر، وخاصة الاستعارة، تفقد الكثير من غموضها وتركيبها لصالح الوضوح والفعالية والتأثير المباشر. إنها استعارة وظيفية بامتياز، تهدف إلى توضيح الفكرة وتجسيد الموقف، لا إلى تعقيد المعنى وتعدد طبقاته.

يُعَدُّ مفهوم (القصيدة الرصاصة) الذي صاغه بسيسو نفسه، خير مثال ونموذج مركزي لفهم هذه الوظيفة الجديدة للصورة. يستشهد الجوة بمقولة بسيسو التأسيسية: "لا بد من أدب المنشور لو صح التعبير كي لا يحس المقاتل أنه يقاتل بالرصاص وحده... الثورة الفلسطينية رصاصة وقصيدة وأنا مع القصيدة الرصاصة"[2]. هذه المقولة ليست مجرد شعار، بل هي بيان شعري ونقدي يحدد طبيعة العلاقة بين الفن والنضال. إن استعارة (القصيدة الرصاصة) هي استعارة مباشرة، واضحة، وقاطعة، لا تحتاج إلى تأويل معقد لفهمها. طرفاها (القصيدة

[1] عباس إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978، ص142.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية-دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 10.

والرصاصة) ينتميان إلى حقلين مختلفين، ولكن العلاقة التي يقيمها الشاعر بينهما هي علاقة وظيفية خالصة، فكما أن الرصاصة أداة في المعركة العسكرية، كذلك يجب أن تكون القصيدة أداة في المعركة السياسية والإيديولوجية.

إن هذه الاستعارة لا تهدف إلى الكشف عن تشابه خفي بين القصيدة والرصاصة، بل تهدف إلى فرض هوية وظيفية جديدة على القصيدة. إنها لا تقول إن القصيدة تشبه الرصاصة، بل تقول إن القصيدة هي رصاصة، أو يجب أن تكون كذلك. وهذا ما يجعلها استعارة إجرائية، تسعى إلى تغيير طبيعة الشيء الذي تصفه. يلاحظ الجوة أن "ابتداع الشاعر مسميات من قبيل (أدب المنشور) و(القصيدة الرصاصة) يؤكد فهما مخصوصا للشعر ولوظيفته، وهو فهم يقوم على الجمع بين القول والفعل بل بالتلازم بينهما تلازما يجعل القول حقيقة فعلية"[1]. وبهذا، تصبح الاستعارة نفسها فعلا نضاليا، يهدف إلى تسليح الشعر، ووضعه في خدمة المعركة، ذلك أن الصورة في شعر المقاومة غالبا ما تكون صورة حسية ومباشرة، ترتبط بالواقع النضالي اليومي، وتستمد عناصرها من أدوات الصراع. إنها صورة تهدف إلى التجسيد لا إلى التجريد، وإلى التحريض لا إلى التأمل. وهذا ينطبق تماما على استعارات بسيسو، فهي تجسد المفاهيم المجردة (مثل دور الشعر) في صور مادية وملموسة (الرصاصة)، وتستمد عناصرها من واقع المعركة وأدواتها.

ولا يقتصر الأمر على استعارة (القصيدة الرصاصة)، بل يمتد ليشمل صورا أخرى تعمل بنفس المنطق. فعندما يستخدم بسيسو استعارات مثل البركان أو الزلازل أو العواصف لوصف الثورة أو الغضب الشعبي، فإنه لا يهدف إلى خلق صورة جمالية معقدة، بل إلى تجسيد قوة الثورة وقدرتها على التدمير والتغيير في صورة حسية ومباشرة ومفهومة للجميع. يلاحظ الجوة أن بسيسو "يورد فيه أسماء لعناصر الطبيعة في عنفها وثورتها يكتف بها

[1] المصدر السابق، ص 11.

التعبير عن قرار الثورة"[1]. إن اللجوء إلى صور الطبيعة العنيفة في الشعر الثوري هو آلية لأسطرة الفعل الثوري ومنحه أبعادا كونية، مما يرفع من معنويات المناضلين ويؤكد حتمية انتصارهم[2]. إن هذه الاستعارات، المستمدة من قوى الطبيعة الهائلة، هي استعارات وظيفية تهدف إلى بث الثقة في نفوس الجماهير، وإرهاب العدو، وتأكيد حتمية الانتصار.

إن هذا التوظيف المباشر والوظيفي للصورة الشعرية، يمثل في نظر بعض النقاد، تضحية بالبعد الجمالي للشعر لصالح البعد الدعائي. ولكن في منطق شعر التحريض، كما يقرأه الجوة، فإن هذه المفاضلة لا تبدو قائمة. فالجمال هنا لا يقاس بالغموض والتركيب، بل بالفعالية والتأثير. إن جمال القصيدة الرصاصة لا يكمن في تركيبها، بل في دقتها وقدرتها على إصابة الهدف. إنها شعرية من نوع خاص، شعرية الأثر، حيث تصبح القيمة الجمالية للنص مرتبطة ارتباطا وثيقا بقدرته على إحداث الأثر المطلوب في المتلقي. فالشعرية لا تكمن في طبيعة الصورة بحد ذاتها، بل في علاقتها بالسياق الذي ترد فيه وبالوظيفة التي تؤديها. فالصورة المباشرة والواضحة يمكن أن تكون ذات شعرية عالية إذا كانت تحقق وظيفتها التواصلية والتأثيرية في سياقها المحدد بأقصى درجات الفعالية[3].

في هذا السياق، يمكن فهم ما يسميه الجوة بالعدول في شعر التحريض. فعلى الرغم من هيمنة الاستعارة المباشرة، فإن الجوة يلاحظ وجود بعض صور البلاغة التي تجد موقعا لها على هذا السطح دون أن تصير مولدات للقصيدة[4]. فعندما يبني بسيسو استعارة مثل (وينبض السلاح من جديد)، (في يد المقاتل الشهيد)، فإنه يضفي حياة على السلاح، ولكنه يفعل ذلك بطريقة لا تزال تخدم الهدف التحريضي المباشر، وهو تأكيد استمرارية النضال. إن

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 18.

[2] شكري عزيز الماضي: في نظرية الأدب، مرجع سابق، ص 78.

[3] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص 211.

[4] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 30.

الصورة هنا، حتى عندما تكون أكثر تركيبا، تظل خاضعة للمنطق الوظيفي للقصيدة. ويوضح الناقد يوسف اليوسف أن شعرية الالتزام لا تلغي الخيال، بل توجهه. فالخيال لا يعمل في فراغ، بل يعمل ضمن أفق القضية، محاولا تجسيدها في صور ترفع من وعي المتلقي بها وتحفزه للدفاع عنها[1].

في الختام، يكشف تحليل الجوة للاستعارة الوظيفية في شعر معين بسيسو عن أن الصورة الشعرية في هذا الخطاب ليست مجرد زخرف أو حلية، بل هي مكون أساسي في بنيته التحريضية. إن استعارة القصيدة الرصاصة هي المفتاح لفهم هذا المنطق، حيث تصبح الشعرية نفسها أداة في المعركة. لقد قام بسيسو بوعي تام بتجريد الصورة من غموضها وتعددها الدلالي، وأعاد شحنها بوظيفة مباشرة وواضحة، وهي خدمة القضية. قد يمثل هذا في نظر البعض تضحية بالشعر، ولكنه في نظر بسيسو وخطابه التحريضي، هو الشكل الوحيد الممكن للشعر في زمن المعركة. إنها ليست استعارة للتأمل، بل استعارة للفعل؛ ليست صورة للجمال، بل صورة للقوة.

2-العدول عن الترميز المعقد: سيادة التقريرية لخدمة الوظيفة التحريضية.

إذا كانت الاستعارة الوظيفية المباشرة هي الأداة التصويرية المفضلة في شعر معين بسيسو التحريضي، فإن الوجه الآخر لهذه العملة هو العدول عن الترميز المعقد. فالخطاب الذي يضع الوضوح والفعالية والتأثير المباشر كأولوية قصوى، لا بد له أن يتجنب بطبيعته كل ما من شأنه أن يغشي المعنى، أو يشتت الرسالة، أو يعيق وصولها الفوري إلى المتلقي. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة لا بوصفها غيابا أو نقصا في القدرة على الترميز، بل بوصفها اختيارا أسلوبيا واعيا ومقصودا، تفرضه طبيعة المشروع التحريضي نفسه. إن سيادة التقريرية والوضوح في هذا الشعر ليست علامة على بساطة فنية، بل هي استراتيجية خطابية معقدة تهدف إلى تحقيق أقصى درجات التعبئة.

[1] يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، الجزائر، ط3، 1983، ص 59.

ينطلق الجوة في تحليله من ملاحظة أن شعر التحريض عند بسيسو "يتميز بخط مستقيم يتفكك ولا يتوحد إلا داخل جمهور متناسق مفترض"[1]. هذه الصورة البليغة الخط المستقيم تكثف طبيعة هذا الخطاب؛ فهو خطاب أحادي الاتجاه، واضح المسار، لا تعرجات فيه ولا التواءات. إنه يسير مباشرة من الشاعر إلى المتلقي، ومن القضية إلى الفعل، دون المرور بمحطات التأويل المعقدة أو شبكات الرموز الغامضة. إن هذا الخط المستقيم هو نقيض مباشر للخطاب الشعري الحداثي الذي غالبا ما يقوم على الانزياح والغموض وتعدد الدلالات. يوضح الجوة أن هذا الاختيار مقصود، لأن الغموض في سياق التحريض قد يُفسر ترددا، والترميز قد يُعتبر تهربا من المواجهة. لذلك، فإن الشاعر يتجنب الغموض وينسج على منوال حماسي لضمان وصول الرسالة كاملة وواضحة.

إن هذا الاختيار يجد تبريره في طبيعة العلاقة التي يسعى الشاعر إلى إقامتها مع جمهوره. فالشاعر هنا لا يتوجه إلى نخبة من القراء المتمرسين على فك شفرات الرموز، بل يتوجه إلى جمهور متناسق مفترض، أي إلى جماهير الشعب والمقاتلين، الذين يحتاجون إلى خطاب يعبئهم ويحفزهم، لا إلى خطاب يحيرهم ويدفعهم إلى التأمل. وفي هذا السياق، يرى الناقد عبد الله الغذامي أن الشعر الذي يهدف إلى وظيفة جماهيرية مباشرة، كالشعر السياسي أو الثوري، غالبا ما يضحي بالتوتر الجمالي الناتج عن الغموض لصالح الوضوح التواصلي. فالرسالة هنا تسبق الأداة، والوظيفة تسبق الجمالية[2]. وهذا بالضبط ما يحدث في شعر بسيسو التحريضي؛ فالوظيفة التعبوية هي التي تحدد طبيعة الأداة الشعرية، وليس العكس.

ويقدم الجوة مثالا واضحا على هذا العدول عن الترميز في تحليله لما يسميه ضديد شعر التحريض، وهو العدول الذي قدّمه بعض الدارسين فارقا بين الشعر والنثر. يوضح الجوة أن "هذا العدول (أي الانزياح والترميز) في شعر التحريض يطيل المسلك الذي تصل

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 27.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية، مرجع سابق، ص 112.

منه الرسالة إلى أصحابها، وقد يشوش تقبلها ويفقدها شحنتها وحدتها"[1]. إن هذه الملاحظة بالغة الأهمية؛ فهي تؤكد أن بسيسو كان يدرك تماما أن استخدام الرموز المعقدة والانزياحات الأسلوبية قد يكون شوشرة في قناة التواصل بينه وبين جمهوره. ولأن الهدف هو وصول الرسالة بأعلى درجة من النقاء والحدة، فإن الشاعر يقوم بوعي تام بتصفية خطابه من كل ما قد يعيق هذا الوصول.

إن سيادة التقريرية لا تعني غياب الخيال أو الصورة الشعرية بالكامل، بل تعني توجيهها وتوظيفها بشكل مباشر. وكما رأينا في العنصر السابق، فإن بسيسو يستخدم الاستعارة، ولكنه يستخدمها بشكل وظيفي ومباشر. وبالمثل، فإنه قد يستخدم بعض الرموز، ولكنها غالبا ما تكون رموزا جماعية وواضحة، مستمدة من التراث أو التاريخ، ومفهومة لدى الجمهور العام. يؤكد الناقد محمد بنيس أن الشاعر الملتزم لا يلغي الرمز، بل ينتقي رموزه بعناية، فيلجأ إلى الرموز الجمعية ذات الدلالة الواضحة في الذاكرة الثقافية، ويتجنب الرموز الفردية الغامضة التي قد تنغلق على ذاته[2]. وهذا ما يفسر لجوء بسيسو في مراحل لاحقة إلى رموز مثل أبي ذر الغفاري، وهي رموز تحمل دلالات واضحة ومباشرة للتمرد والثورة.

إن هذا الاختيار للوضوح والتقريرية يمثل أيضا موقفا نقديا ضمنيا من بعض تيارات الحداثة الشعرية التي بالغت في الغموض والانغلاق على الذات. ففي الوقت الذي كان فيه بعض الشعراء يرون أن الشعرية تكمن في الغموض، كان بسيسو يرى أن الشعرية في سياق المعركة تكمن في الوضوح. وفي هذا الصدد، يرى الناقد إدوارد سعيد أن المثقف الملتزم في زمن الصراع لا يملك ترف الغموض. إن مهمته هي أن يقول الحقيقة للسلطة، وقول الحقيقة يقتضي الوضوح والمباشرة[3]. وبسيسو، كشاعر ومثقف ملتزم، تبنى هذا الموقف بكل جوانبه.

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 16.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث– بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص 57.

[3] إدوارد سعيد: صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، 1997، ص 85.

لقد رأى أن مهمته ليست خلق عوالم شعرية غامضة، بل تغيير الواقع المادي الملموس، وهذا الهدف يقتضي لغة واضحة وقاطعة.

إن هذا لا يعني أن شعر بسيسو يخلو من الفنية، بل يعني أن فنيته من نوع خاص. إنها فنية التقرير، إذا جاز التعبير؛ أي القدرة على بناء خطاب مباشر وواضح، ولكنه في نفس الوقت قوي ومؤثر ومشحون بالطاقة الشعرية. إن هذه الفنية تكمن في اختيار الكلمات الدقيقة، وبناء الجمل الإيقاعية القصيرة، وتوظيف التكرار بشكل فعال، واستخدام الصور المباشرة والقوية. إنها فنية لا تهدف إلى إخفاء المعنى، بل إلى إظهاره بأقصى درجة من القوة والحدة.

في الختام، يكشف تحليل الجوة لظاهرة العدول عن الترميز المعقد في شعر معين بسيسو عن أنها ليست مجرد سمة سلبية (غياب الغموض)، بل هي استراتيجية خطابية إيجابية ومقصودة. إنها الاختيار الواعي للوضوح والتقريرية كأكثر الأدوات فعالية في سياق التحريض. من خلال هذا الاختيار، يضحي بسيسو ببعض مكتسبات الحداثة الشعرية الجمالية (مثل الغموض وتعدد التأويل) لصالح تحقيق الهدف الأسمى لقصيدته، وهو الوظيفة التعبوية. إن هذا الاختيار يؤكد مرة أخرى أن القضية في هذا الشعر ليست مجرد مضمون يضاف إلى الشكل، بل هي المبدأ المنظم الذي يعيد تشكيل كل عناصر الشعرية، بما في ذلك طبيعة الصورة الشعرية وعلاقتها بالواقع وبالمتلقي.

لقد كشف هذا المبحث، من خلال تتبع قراءة أحمد الجوة التحليلية، عن الآليات البنائية والأسلوبية التي تشكل جوهر شعرية التحريض في شعر معين بسيسو. وقد تبين أن القصيدة في هذا السياق تتجاوز كونها مجرد تعبير فني لتصبح أداة نضالية فعالة، ذات وظيفة تعبوية مباشرة. إن هذه الوظيفة ليست مجرد مضمون يُضاف إلى شكل شعري قائم، بل هي المبدأ المنظم الذي يعيد تشكيل كل مكونات الخطاب الشعري، من العنوان إلى الصورة، ومن المعجم إلى بنية الذات الشاعرة.

فقد رأينا كيف يتحول العنوان من عتبة نصية موحية إلى لافتة سياسية، تختزل القضية في شعار مباشر وقاطع، وتعلن منذ البداية عن طبيعة الخطاب السلطوية التي لا تهدف إلى الحوار بل إلى التوجيه. ثم انتقلنا إلى المعجم، حيث كشف التحليل عن هيمنة حقلين دلاليين متضافرين: معجم الحرب والسلاح الذي يبني فضاء القصيدة كساحة للمعركة، ومعجم الإيديولوجيا الذي يؤطر هذا الصراع ضمن رؤية فكرية محددة، ويقسم العالم بشكل حاد بين نحن المناضلة وهم العدو المشيطن.

بعد ذلك، تناول المبحث آلية بناء الذات الجماعية، حيث تبين أن الانتقال من ضمير الأنا الفردي إلى النحن الجماعي هو استراتيجية مركزية لدمج المتلقي في الخطاب، وإلغاء المسافة بين الشاعر والقضية، وتحويل القصيدة إلى صوت ناطق باسم الجماعة. وقد تجسدت هذه الذات المندمجة أسلوبيا في ظاهرة التوقيع اللغوي، حيث تتحول الجمل القصيرة والمكررة إلى هتافات جماعية، تهدف إلى ترسيخ الموقف وتحويل فعل القراءة إلى فعل ترديد ومشاركة.

وأخيرا، تناول المبحث طبيعة الصورة الشعرية، فكشف عن هيمنة الاستعارة الوظيفية المباشرة، التي تتخذ من القصيدة الرصاصة نموذجا لها، حيث تقاس شعرية الصورة بمدى فعاليتها وقدرتها على تجسيد الفكرة بشكل واضح ومباشر. ويأتي العدول عن الترميز المعقد كوجه آخر لهذه الاستراتيجية، حيث يضحي الشاعر بالغموض وتعدد التأويل لصالح الوضوح والتقريرية، لضمان وصول الرسالة التحريضية بأقصى درجات القوة والنقاء.

في مجملها، ترسم هذه العناصر ملامح شعرية وظيفية خاصة، تكون فيها القيمة الجمالية مرتبطة ارتباطا وثيقا بالوظيفة التأثيرية. إنها شعرية لا تفصل بين الفن والقضية، بل تدمجهما في كيان واحد، حيث يصبح الشكل هو الأداة الأكثر فعالية لخدمة المضمون، ويصبح المضمون هو المبرر الوحيد لوجود الشكل. وبعد أن أسسنا لفهم هذه البنية الخطابية

الظاهرة، سننتقل في المبحث التالي إلى الغوص أعمق في البنية الداخلية للقصيدة، لنتناول الآليات الإيقاعية والتركيبية التي تشكل الهيكل العظمي لهذا الخطاب التحريضي.

المبحث الثاني: البنية الإيقاعية والتركيبية في شعر التحريض

إذا كان المبحث الأول قد ركز على المكونات الخطابية الظاهرة في شعر معين بسيسو التحريضي—كالعنوان والمعجم والصورة—التي تشكل الواجهة المباشرة للقصيدة وتؤسس علاقتها الفورية بالمتلقي، فإن هذا المبحث سينتقل إلى مستوى أعمق من التحليل، ليغوص في البنية الداخلية التي تشكل الهيكل العظمي لهذا الخطاب. ففاعلية القصيدة التحريضية لا تكمن فقط في الشعارات التي ترفعها أو المفردات التي تستخدمها، بل تنبع بشكل أساسي من فاعلية الإيقاع والتوافق التركيبي اللذين يعملان على مستوى اللاوعي، ويشكلان المتلقي ويحفزانه بطريقة خفية وقوية. إن الإيقاع والتركيب النحوي ليسا مجرد أدوات تقنية محايدة، بل هما في شعر التحريض أدوات تعبئة نفسية وجسدية، تهدف إلى نقل المتلقي من حالة السكون إلى حالة الحركة، ومن التأمل إلى الفعل.

يحلل أحمد الجوة هذه البنى العميقة بعناية، كاشفا عن أن بسيسو يوظف الإمكانات الصوتية والإيقاعية والتركيبية للغة العربية توظيفا وظيفيا ومقصودا. فالوزن الخليلي المنتظم، والقافية المدوية، والتوازي النحوي، وهيمنة صيغ نحوية معينة، كلها ليست مجرد سمات شكلية، بل هي استراتيجيات خطابية تهدف إلى بناء اليقين، وترسيخ الموقف، وخلق إيقاع حماسي جارف يسهل عملية التماهي والاندماج في روح النص الجماعية. إن القصيدة هنا لا تسعى فقط إلى إقناع العقل، بل تسعى أيضا إلى تحريك الجسد وإثارة الانفعال، والإيقاع والتركيب هما الأداتان الأساسيتان لتحقيق هذا الهدف.

تتمحور الإشكالية الرئيسة حول كيفية اشتغال البنية الإيقاعية والتركيبية في شعر التحريض بوصفها أداة دلالية وإيديولوجية تسهم في بناء الخطاب النضالي وتوجيه أثره في

المتلقي؛ إذ تتقاطع فيها مستويات الإيقاع والتركيب والمعجم لتشكّل نظاما شعريا متكاملا تتوزع وظائفه بين التعبئة الجمالية والتحريض الفكري.

المطلب الأول: فاعلية الإيقاع الصوتي وبنية التفعيلة

يُعدّ الإيقاع الصوتي أحد أهمّ المظاهر التكوينية في الشعر، إذ يشكّل الجانب الأكثر ارتباطا بجمالية القول الشعري وخصوصيته التعبيرية. فالإيقاع ليس مجرد انتظام صوتي أو تكرار موسيقي يضبط حركات اللفظ وسكناته، بل هو نسق لغوي متحرّك يعكس اهتزاز الوجدان وتوتر المعنى، ويترجم نبض التجربة الشعرية في شكل سمعيّ محسوس. إنّ فاعلية الإيقاع تتجلّى في قدرته على خلق التوازن بين العاطفة والفكر، بين الانفعال والتنظيم، بحيث يغدو الصوت وسيلة لتوليد الدلالة لا مجرّد حامل لها. ومن هذا المنطلق، يكتسب الإيقاع بعدا دلاليا يتجاوز المستوى الشكلي إلى العمق التأويلي للنص.

وقد شكّلت بنية التفعيلة منعطفا أساسيا في مسار الشعر العربي الحديث، إذ فتحت المجال أمام حرية الوزن وتنوّع النبض الإيقاعي دون الانفصال عن الجذر الموسيقي للقصيدة العربية. فالانتقال من انتظام البحر الخليلي إلى نظام التفعيلة لم يكن مجرّد تحول شكلي، بل جاء استجابة لحاجة التعبير الشعري إلى مرونة أكبر في مواكبة التجربة المعاصرة. إنّ التفعيلة –بما تتيحه من إمكانات في التكرار، والتدوير، والانقطاع، والانزياح– أضحت بنية مفتوحة تتيح للشاعر أن يعبّر عن تموجات ذاته وأن ينقل توترها الوجودي عبر نبرات صوتية متغايرة، تحفظ الإيقاع وتحرّره في آن.

من هنا، يتناول هذا المطلب فاعلية الإيقاع الصوتي وبنية التفعيلة بوصفهما عنصرين متداخلين في بناء النص الشعري. فالتحليل لا يقف عند حدود الوزن أو الموسيقى الخارجية، بل ينفذ إلى ما وراءها، ليكشف عن الطاقة التعبيرية التي يولدها انتظام الأصوات وتفاعلها مع البنية اللغوية والدلالية. وسيتّضح من خلال الدراسة أنّ الإيقاع في شعر التفعيلة ليس مظهرا فنّيا فحسب، بل هو أداة تشكيل جماليّ ومعرفيّ تسهم في بلورة رؤية الشاعر للعالم،

وفي بناء شعرية النص على نحو يجمع بين النظام والانفلات، بين الصمت والصوت، بين الوزن والمعنى.

1-التعبئة بالوزن والإيقاع: دور الإيقاع الخليلي في بث الحماسة.

في عمق كل خطاب شعري مؤثر، يكمن إيقاع خفي وقوي، يعمل كقوة دافعة تحرك الكلمات وتوجه انفعالات المتلقي. وفي شعر التحريض عند معين بسيسو، لا يعود الإيقاع مجرد بنية موسيقية تهدف إلى تحقيق الطرب الجمالي، بل يتحول إلى أداة تعبوية مركزية، وسلاح نفسي فعال في معركة استقطاب الوعي. يغوص أحمد الجوة في تحليل هذه الظاهرة، كاشفا عن أن "الوزن والتفعيلة في هذا الشعر ليسا مجرد وعاء أو قالب تملؤه الكلمات والأصوات، بل هما بعد من أبعاد الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري ذاته في محاولته خلق معنى لا ينفصل فيه المسموع عن المفهوم"[1]. إن هذا الفهم العميق للإيقاع كحركة ومعنى، وليس كقالب وشكل، هو المدخل الأساسي لفهم دوره في بناء الخطاب التحريضي.

يلاحظ الجوة أن بسيسو، في قصائده التحريضية، يلجأ بشكل واعٍ ومقصود إلى الأوزان الخليلية التقليدية ذات الإيقاع الصاخب والحماسي، مثل بحر الكامل. هذا الاختيار ليس اعتباطيا، بل هو اختيار استراتيجي. فالأوزان التقليدية، بحكم رسوخها في الذاكرة السمعية العربية، تمتلك قدرة هائلة على التأثير المباشر، وخلق حالة من المشاركة الوجدانية الجماعية. إنها أوزان تحريضية بطبيعتها، ارتبطت تاريخيا بشعر الفخر والحماسة والخطابة. وفي هذا السياق، إن الإيقاع الخليلي، وخاصة في بحوره الصافية والمركبة ذات الوقع القوي، يمتلك طاقة تحريضية كامنة، لأنه إيقاع جسدي بامتياز، يخاطب الحركة في الإنسان قبل أن يخاطب عقله[2]. وهذا ما يسعى إليه بسيسو؛ إنه يريد أن يحرك المتلقي، وأن يدفعه نحو الفعل، والإيقاع الخليلي هو الأداة المثلى لتحقيق هذا الهدف.

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية-دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 16.

[2] كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 112.

إن فاعلية الإيقاع لا تكمن فقط في اختيار البحر، بل أيضا في طريقة توظيف التفعيلة داخل هذا البحر. يحلل الجوة بنية قصيدة (المعركة) القائمة على بحر الكامل، فيلاحظ أن بسيسو لا يلتزم بالبنية الصارمة للتفعيلة (متفاعلن)، بل يلجأ إلى زحاف الإضمار (تسكين الثاني المتحرك)، فتتحول متفاعلن إلى مُتْفاعلن، مما يخلق تنويعا إيقاعيا داخل البحر الواحد[1]. لكن الأهم من ذلك، هو ما يلاحظه الجوة في نهاية الأبيات، حيث أطال المقاطع الختامية في الأبيات الأخيرة فصارت متفاعلن متفاعلان. إن الخروج على هيئة التفعيلة في جملة هذه الأبيات يقوي الصوت الختامي فيتردد ممدودا فكأن البنية الوزنية تسعى إلى تجسيد المعركة فعلا وإلى بناء أطوارها[2]. إن هذا التحليل الدقيق يكشف عن أن التلاعب بالتفعيلة ليس مجرد تنويع موسيقي، بل هو محاكاة إيقاعية لفعل المعركة نفسه. فالإيقاع هنا لا يصف المعركة، بل يجسدها ويحاكيها في بنيته الصوتية. إن مد المقطع الأخير في التفعيلة يشبه مد النفس في لحظة الهجوم، وتكراره يشبه توالي الضربات. وبهذا، يصبح الإيقاع نفسه فعلا قتاليا، ويتحول الاستماع إلى القصيدة إلى تجربة شبه جسدية.

إن الإيقاع ليس مجرد تنظيم صوتي خارجي، بل هو بنية دالة، تنتج المعنى وتشارك في تشكيل رؤية العالم التي يقدمها النص. إن كل تغيير في البنية الإيقاعية هو بالضرورة تغيير في الدلالة. هذه العلاقة العضوية بين الإيقاع والمعنى تتجلى أيضا في طريقة تعامل بسيسو مع بنية البيت الشعري. ففي قصيدة (لن يمروا)، كما يلاحظ الجوة، "يستخدم الشاعر تفعيلة الكامل، ولكنه لا يلتزم ببنية البحر وبنية الشطرين، بل يلجأ إلى بنية شعر التفعيلة"[3]. إن هذا التحول من بنية الشطرين المتناظرين إلى بنية السطر الشعري المتفاوت الطول هو اختيار دلالي عميق. فبنية الشطرين التقليدية، بتناظرها وتوازنها، توحي بالاستقرار والثبات،

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 17.

[2] المصدر نفسه، ص 18.

[3] المصدر نفسه، ص 17.

أما بنية السطر الشعري، بتفاوتها وتدفقها، فتوحي بالحركة والتوتر والصراع. وبهذا، يصبح الشكل الوزني نفسه حاملا لدلالة التحريض. لا يعد الانتقال من نظام البيت إلى نظام التفعيلة في الشعر الحديث مجرد تغيير شكلي، بل تعبيرا عن رؤية جديدة للعالم، رؤية تقوم على التوتر والصيرورة، لا على الثبات والاستقرار[1]. وبسيسو يوظف هذا الشكل الجديد ليعبر عن رؤية العالم كساحة صراع دائم.

إن أهمية الإيقاع في شعر التحريض تتجاوز تأثيره النفسي لتصل إلى وظيفته في بناء عقد الثقة بين الشاعر والمتلقي، فالإيقاع المنتظم والمألوف يخلق حالة من الألفة والطمأنينة لدى المتلقي، ويجعله أكثر قابلية لتقبل الرسالة. يلاحظ الجوة أن احتفاظ الشاعر بالنواة الإيقاعية ممثلة في التفعيلة مظهر من مظاهر انشداده إلى أصل وزني يؤمن التواصل بين النص والقارئ، والارتباط بين الشاعر ومن يتوجه إليهم بالخطاب[2]. إن الإيقاع هنا يصبح هو اللغة المشتركة، والقاعدة المألوفة التي ينطلق منها الشاعر ليبني عليها خطابه التحريضي. إنه لا يربك التلقي، بل يطمئنه ويحتويه، ليمرر من خلال هذا الاحتواء رسالته الإيديولوجية.

وبالتالي يلعب الإيقاع أن الإيقاع في الشعر الجماهيري دورا مزدوجا؛ فهو من ناحية يخلق حالة من الطرب الجماعي التي تسهل عملية التلقي والتأثير، وهو من ناحية أخرى يحمل في بنيته التكرارية والمنتظمة بذورا من الأيديولوجيا التي يقوم عليها الخطاب، وهي أيديولوجيا اليقين والثبات. وهذا التحليل يلقي الضوء على عمق استراتيجية بسيسو الإيقاعية؛ فهي ليست مجرد استراتيجية جمالية، بل هي استراتيجية نفسية وإيديولوجية متكاملة.

في الختام، يكشف تحليل الجوة لدور الوزن والإيقاع في شعر بسيسو التحريضي عن أنهما ليسا مجرد أدوات شكلية، بل هما مكونان أساسيان في بنية الخطاب التحريضي.

---

[1] عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص 134.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 16.

فالإيقاع الخليلي الحماسي، والتلاعب الدال بالتفعيلة، والانتقال الواعي إلى بنية شعر التفعيلة، والحفاظ على نواة إيقاعية مألوفة، كلها استراتيجيات تهدف إلى تحقيق هدف واحد: تعبئة المتلقي نفسيا وجسديا، ودمجه في الحركة الآنية لفعل التعبير الشعري. إن الإيقاع هنا لا يزين الكلمات، بل يحركها ويشحنها بالطاقة؛ إنه يحول القصيدة من نص ساكن إلى تيار جارف من الصوت والحركة، ويدفع بالمتلقي دفعا للانخراط في هذا التيار. إنه شعرية الجسد الذي ينتفض، والنشيد الذي يوحد الصفوف.

2-القافية بين الإيقاع والدلالة: من الانغلاق الصوتي إلى الانفتاح الجمالي

إذا كان الوزن والإيقاع يشكلان الهيكل العظمي الذي يحرك جسد القصيدة التحريضية، فإن القافية هي النبض الصوتي الذي يختتم كل حركة إيقاعية، ويمنحها قوتها الضاربة. في شعر معين بسيسو، لا تعود القافية مجرد ضرورة عروضية أو حلية موسيقية تهدف إلى إقفال البيت بشكل متناغم، بل تتحول إلى أداة تحفيزية فعالة، وصرخة قتال مدوية، ونقطة ارتكاز صوتية ودلالية يتكثف عندها الموقف وتتأجج العاطفة. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة بعمق، كاشفا عن أن بسيسو يوظف أصوات القافية توظيفا استراتيجيا، يجعل منها عنصرا أساسيا في بناء شعرية التحريض.

ينطلق الجوة في تحليله من فهم يتجاوز التعريف التقليدي للقافية كمجرد تواتر صوتي، حيث يؤكد أنها ليست مجرد أصوات يتحقق بها مبدأ التوازي في الشعر، بل هي كيان مركب تتفاعل فيه الأبعاد الصوتية والدلالية. يستشهد الجوة بتحليل جون كوهين الذي يؤكد على أن القافية ليست مجرد وسيلة تابعة لشيء آخر بل هي عامل مستقل، وأنها لا تكتسب وظيفتها الحقيقية إلا في علاقتها بالمعنى[1]. هذا الفهم المركب للقافية هو المدخل الأساسي لفهم وظيفتها في شعر بسيسو. فالقافية هنا لا تزين المعنى، بل تصنعه وتوجهه. إنها ليست مجرد صدى صوتي، بل هي صدى دلالي يعزز الموقف ويؤكده.

[1] المصدر السابق، ص 18.

إن أولى استراتيجيات بسيسو في توظيف القافية هي اختيار أصوات محددة ذات طاقة صوتية عالية، وقادرة على إحداث أثر نفسي مباشر. يلاحظ الجوة أن بسيسو "عوّل على أصوات مخصوصة في اللغة من قبيل (النون) في قصيدة (إلى جدران بيروت)، حيث ترد هذه النون الممدودة في خواتم السطور لتوحي بالثبات والإصرار والقرار الحاسم"[1]. وبالمثل، "فإنه في قصيدة (تحدّ)، تأسس مقطعها الختامي على حرف حلقي آخر هو القاف الساكنة سبقت بحرف مكسور، مما يولد انتظام وثبات تكثفا وقويا"[2]. إن هذا الاختيار الواعي لأصوات بعينها (النون، القاف) ليس اختيارا اعتباطيا، بل هو اختيار دلالي. فالنون بصوتها الممتد توحي بالاستمرارية، والقاف بصوتها الانفجاري القوي توحي بالقوة والتحدي. وفي هذا السياق، يرى الناقد إبراهيم أنيس أن لكل صوت في اللغة العربية شحنة عاطفية ودلالية خاصة، وأن الشاعر المبدع هو الذي يعرف كيف يوظف هذه الشحنات الصوتية لخدمة تجربته الشعرية[3]. وبسيسو، كشاعر مبدع، يوظف هذه الشحنات الصوتية للقافية لخدمة مشروعه التحريضي.

ولا تقتصر فاعلية القافية على اختيار صوت الروي، بل تمتد إلى بناء سلاسل صوتية مقاسة بعدد المقاطع وبكيفية انتظامها في اللفظة[4]. يحلل الجوة خواتم الأبيات في قصيدة (تحدّ) (صواعق، مشانق، خنادق، بيارق، حرائق)، فيلاحظ أنها لا تشترك فقط في حرف الروي (القاف)، بل تشترك أيضا في البنية المقطعية الكاملة للكلمة (فعائل)[5]. إن هذا التوازي الصوتي الكامل يخلق حالة من التوقع والانتظام، ويحول القوافي إلى ما يشبه الضربات الإيقاعية المتتالية التي تزيد من حدة التوتر والحماسة. إنها ليست مجرد قوافٍ، بل هي

[1] المصدر السابق، ص 19.

[2] المصدر نفسه، ص 20.

[3] إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1972، ص 85.

[4] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 20.

[5] المصدر نفسه، ص21.

طلقات صوتية متتالية تصيب وعي المتلقي. يؤكد الناقد كمال أبو ديب أن التوازي الصوتي والتركيبي في خواتم الأبيات هو من أقوى آليات بناء الإيقاع وتكثيف الدلالة. إنه يخلق شبكة من العلاقات الداخلية التي تمنح النص تماسكه وقوته التأثيرية[1].

إن هذه البنية المتوازية للقافية تخدم أيضا هدفا دلاليا مباشرا. فالكلمات التي يختارها بسيسو كقوافٍ (صواعق، مشانق،...) تنتمي جميعها إلى مجال السلاح والحرب وما يتولد عنهما من عنف وأهوال[2]. وبهذا، فإن التوازي الصوتي يعززه توازٍ دلالي، حيث تعمل القوافي على حصر أفق القصيدة الدلالي في فضاء المعركة والعنف الثوري. إنها لا تفتح باب التأمل، بل تغلقه، وتركز وعي المتلقي على حقيقة واحدة ووحيدة: حقيقة الصراع.

وفي سياق آخر، يرى الباحث عبد العزيز حمودة أن القافية في الشعر العربي ليست مجرد ظاهرة صوتية، بل هي ظاهرة بنيوية تؤثر في اختيار الكلمات وتركيب الجملة. إنها قوة مولدة للمعنى، لا مجرد حلية خارجية[3]. ويتجلى هذا بوضوح في شعر بسيسو، حيث يبدو أحيانا أن القافية هي التي تستدعي الكلمات والصور، لا العكس. فالإصرار على قافية القاف في قصيدة تحد هو الذي يولد هذا الحشد من مفردات العنف والقوة.

ولا تقتصر وظيفة القافية على مستوى البيت، بل تمتد لتشكل بنية القصيدة الكلية. يلاحظ الجوة كيف أن التصريع في البيتين الأول والتاسع في قصيدة حطام القيود يزيد من قوة الإيقاع ومن حدة التحفيز[4]. إن التصريع، وهو مطابقة قافية الشطر الأول لقافية الشطر الثاني في البيت الأول، هو إعلان موسيقي قوي يفتتح به الشاعر قصيدته، ويؤسس به نغمتها الأساسية. وفي شعر التحريض، يصبح هذا الإعلان الموسيقي إعلانا عن الموقف،

[1] كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، مرجع سابق، ص 154.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 23.

[3] عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة– من البنيوية إلى التفكيك، مرجع سابق، ص 201.

[4] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 18.

وتأسيسا للحماسة. وفي هذا الصدد، يقول الناقد شوقي ضيف: لقد كان التصريع في الشعر القديم بمثابة إعلان عن بدء القصيدة وجذب انتباه السامع. وفي الشعر الحديث، يمكن أن يؤدي وظيفة مشابهة، حيث يؤسس للنغمة العاطفية والدلالية التي ستحكم النص بأكمله[1].

في الختام، يكشف تحليل الجوة لدور القافية في شعر بسيسو التحريضي عن أنها ليست مجرد عنصر ثانوي أو شكلي، بل هي مكون أساسي وفعال في بناء شعرية التحريض. من خلال الاختيار الواعي للأصوات ذات الطاقة العالية، وبناء السلاسل الصوتية المتوازية، وربط القافية بالمعجم النضالي، واستخدام تقنيات مثل التصريع، يحول بسيسو القافية من مجرد إيقاع صوتي إلى فعل تحفيزي. إنها تصبح التبئير الصوتي–اللساني الذي يركز طاقة القصيدة ويوجهها نحو المتلقي[2]. إنها الصرخة التي تختتم كل هجوم، والطلقة التي تؤكد كل قرار، والنبض الذي يحرك جسد القصيدة وقلب المقاومة.

المطلب الثاني: هيمنة التراكيب النحوية الموجهة

يُعَدّ التركيب النحوي أحد المفاتيح الجوهرية في الكشف عن آليات بناء الخطاب الشعري وتوجيه دلالاته، إذ تتأسّس من خلاله العلاقات بين المكونات اللغوية التي تشكّل نسيج النص. فاللغة في الشعر لا تؤدي وظيفتها الإخبارية أو التواصلية فحسب، بل تتحول إلى طاقة إنشائية تُعيد ترتيب العالم عبر نسقها الداخلي. ومن هنا، فإنّ هيمنة التراكيب النحوية الموجَّهة ليست مجرّد ظاهرة أسلوبية، بل هي تجلٍّ لوعي الشاعر بالبناء التعبيري الذي يمنح المعنى وجهته، ويضبط حركة القول داخل فضاء القصيدة.

إنّ توجيه التركيب النحوي في النص الشعري يعبّر عن مقاصد جمالية ودلالية عميقة؛ فاختيار نوع الجملة، وتقديم المسند على المسند إليه، والعدول عن النظام النحوي المألوف، كلّها وسائل لتكثيف الدلالة وتوليد الانفعال. فالشاعر لا يتعامل مع الجملة كقالب لغوي

[1] شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في الشعر العربي، مرجع سابق، ص 96.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 21.

جامد، بل كآلية لتصعيد التوتر بين البنية والمعنى، بين ما يُقال وما يُراد أن يُفهم. وبهذا المعنى، يتحول النحو إلى بُنية دلالية موجِّهة تتيح للشاعر التحكم في إيقاع الخطاب واتجاهه العاطفي والفكري.

ومن ثمّ، يتناول هذا المطلب دراسة ظاهرة هيمنة التراكيب النحوية الموجَّهة بوصفها سِمة أسلوبية تميّز النص الشعري المعاصر، وتكشف عن وعي الشاعر بالتنظيم الداخلي للغة. فالتركيب لا يُقرأ هنا بوصفه نظاما نحويا تقليديا، بل باعتباره فضاءً لتوجيه الدلالة وإعادة توزيع العلاقات بين الفاعل والفعل، بين الذات والعالم، في أفقٍ شعريّ يوازن بين التوتر والانسياب، وبين الانضباط اللغوي والانفلات الإبداعي.

1-بناء الجملة الفعلية: سيادة صيغ الأمر والنهي لتحفيز الفعل.

إذا كان الإيقاع والقافية يشكلان الطاقة الصوتية الدافعة في شعر التحريض، فإن بنية الجملة وتركيبها النحوي هما المحرك الدلالي الذي يوجه هذه الطاقة ويمنحها معناها وغايتها. في شعر معين بسيسو، لا يكون التركيب النحوي مجرد بنية لغوية محايدة تنقل الأفكار، بل يصبح أداة إجرائية فعالة، وهيكلا خطابيا مصممما بعناية لتحقيق هدف واحد: تحفيز الفعل. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة بدقة، كاشفا عن أن بسيسو يلجأ بشكل واعٍ ومكثف إلى تراكيب نحوية محددة، وعلى رأسها الجملة الفعلية بصيغها الأمرية والنهيية، ليحول القصيدة من فضاء للتأمل إلى ساحة للأمر والعمل.

إن أبرز ما يميز بنية الجملة في شعر التحريض عند بسيسو هو هيمنة الفعل على الاسم، وهيمنة صيغة الأمر على سائر الصيغ الفعلية. يلاحظ الجوة أن بسيسو يستخدم صيغ الأمر في شعر التحريض كـ أمثل سبيل يصل به الشاعر المحفز إلى قصده ويحقق بواسطته دعوته[1]. إن هذه الهيمنة لصيغة الأمر ليست مجرد اختيار أسلوبي، بل هي تجسيد لطبيعة الخطاب التحريضي نفسه، الذي هو بطبيعته خطاب موجه نحو المستقبل، ويهدف

1 المصدر السابق، ص 48.

إلى إحداث تغيير في الواقع. فالجملة الاسمية، بطبيعتها الثبوتية، تصلح لوصف الحقائق الثابتة، أما الجملة الفعلية، وخاصة بصيغة الأمر، فهي بطبيعتها الحركية، تصلح للدعوة إلى التغيير وصناعة المستقبل.

يتتبع الجوة هذا التوظيف المكثف لصيغة الأمر في قصيدة المعركة، فيلاحظ كيف تتوالى الأفعال الأمرية بشكل متصاعد: فخذ مكاني، واحمل سلاحي، فاحمل سلاحك، واتجه، واقرع طبولك، وارعد بصوتك، هبوا، أفيقوا، ولتحملوا البركان[1]. إن هذا الحشد من الأفعال الأمرية في حيز نصي ضيق يخلق حالة من التوتر والحركية، ويحول القصيدة إلى ما يشبه الأمر العسكري الذي يصدره قائد لجنوده. إن المتلقي هنا لا يُدعى إلى التفكير، بل يُدفع إلى الفعل؛ لا يُطلب منه أن يتأمل، بل يؤمر بأن يقاتل. إنّ صيغة الأمر في الخطاب الشعري ليست مجرد طلب لغوي، بل هي فعل سلطة، يهدف إلى إلغاء المسافة بين القائل والمخاطب، ودمج إرادة المخاطب في إرادة القائل. وبسيسو يمارس هذه السلطة الشعرية بوعي تام، ليحول جمهوره من مجرد قراء إلى مقاتلين.

ولا تقتصر هذه الهيمنة على صيغة الأمر المباشر، بل تمتد لتشمل الصيغ النحوية الأخرى التي تؤدي وظيفة تحفيزية، مثل صيغة النهي والنفي القاطع. ففي قصيدة (لن يمروا)، كما رأينا سابقا، لا يعمل العنوان فقط كشعار، بل تعمل بنية النفي القاطع لن + فعل مضارع كبنية نحوية مهيمنة داخل النص، تؤكد على القرار الحاسم الذي لا رجعة فيه. إن استخدام لن بدلا من لا ليس اعتباطيا؛ فلن تفيد تأكيد النفي في المستقبل، مما يمنح الخطاب قوة اليقين والثقة بالنصر. يؤكد الناقد فاضل السامرائي أن لكل أداة نحوية دلالتها الخاصة التي لا تؤديها غيرها، وأن اختيار أداة دون أخرى هو اختيار دلالي بالدرجة الأولى. و(لن)

[1] المصدر السابق، ص 46.

في النفي أقوى وأوكد من لا النافية[1]. وبسيسو يوظف هذه القوة النحوية للن لبناء يقين جماعي بالنصر.

إن هذه الهيمنة للجملة الفعلية الموجهة (أمرا ونهيا ونفيا) تهدف أيضا إلى خلق إحساس بالإلحاح والفورية. فالخطاب لا يترك للمتلقي فرصة للتفكير أو التردد. إن توالي الأوامر يخلق إيقاعا سريعا ومتلاحقا، يوحي بأن الوقت يضيق، وأن الفعل مطلوب هنا والآن. وفي هذا الصدد، يقول الناقد عبد القادر القط: إن الجملة القصيرة والفعلية في الشعر الحماسي تساهم في خلق إيقاع لاهث وسريع، يحاكي إيقاع المعركة نفسها، ويقطع أنفاس المتلقي، ويدفعه إلى الاستجابة الفورية[2]. وهذا بالضبط ما تفعله بنية الجملة عند بسيسو؛ إنها تحول القصيدة إلى ساحة معركة لغوية، وتحول القارئ إلى مقاتل يستجيب للأوامر.

وعلاوة على ذلك، فإن بناء الجملة الفعلية يساهم في تحديد الأدوار بشكل قاطع. فالشاعر هو الآمر والفاعل، والجماعة هي المأمور والمستجيب. وهذا يعزز من سلطة الشاعر كقائد ومحرض. ولكن هذه السلطة لا تبدو فردية، لأنها، كما رأينا في المبحث السابق، تصدر باسم النحن الجماعية. فالشاعر عندما يأمر، فإنه لا يأمر باسمه، بل باسم القضية والجماعة. وهذا ما يمنح أوامره شرعيتها وقوتها الإقناعية. وفي هذا السياق، يرى الناقد تمام حسان أن بنية الجملة في اللغة العربية ليست مجرد ترتيب للكلمات، بل هي انعكاس لمنظور المتكلم للعالم وللعلاقات بين عناصره[3]. وبنية الجملة عند بسيسو تعكس منظورا للعالم يقوم على الفعل والصراع، وعلى علاقة هرمية بين القائد (الشاعر) والجماعة (الجمهور)، وهي علاقة ضرورية في سياق التحريض والتعبئة.

[1] فاضل السامرائي: معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر، 2000، ص91.

[2] عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978، ص112

[3] تمام حسان: اللغة العربية– معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1964، ص 198

وفي المقابل، فإن الجملة الاسمية، التي غالبا ما ترتبط بالوصف والثبات، يتراجع حضورها في شعر التحريض. وعندما ترد، فإنها غالبا ما تأتي في سياق تقريري حاسم، لتؤكد على حقيقة ثابتة لا تقبل الجدل، مثل متراسنا هنا. إنها لا تأتي في سياق تأملي، بل في سياق إعلاني. وهذا يؤكد مرة أخرى أن كل عنصر نحوي في هذا الشعر، سواء كان فعلا أو اسما، يتم توظيفه لخدمة الهدف التحريضي.

في الختام، يكشف تحليل الجوة لهيمنة الجملة الفعلية في شعر بسيسو التحريضي عن أن النحو في هذا الشعر ليس مجرد نظام شكلي، بل هو أداة إيديولوجية وخطابية فعالة. من خلال الاختيار الواعي لصيغ الأمر والنهي والنفي القاطع، ومن خلال تفضيل الجملة الفعلية على الاسمية، يبني بسيسو خطابا حركيا، موجها، وسلطويا، يهدف إلى إلغاء المسافة بين القول والفعل، وتحويل المتلقي من مجرد قارئ إلى مشارك فاعل. إن بنية الجملة هنا لا تصف العالم، بل تسعى إلى تغييره؛ إنها لا تعكس الواقع، بل تصنعه. إنها نحو الثورة، إذا جاز التعبير، حيث تصبح كل جملة أمرا بالقتال، وكل صيغة فعل دعوة إلى التغيير.

2-النسق الإيقاعي: تفاعل بحر المتدارك مع القوافي في بناء المعنى.

إذا كانت هيمنة الجملة الفعلية الآمرة تشكل القوة الدافعة في شعر بسيسو التحريضي، فإن ظاهرة التوازي النحوي هي الإطار المنظم الذي يحتضن هذه القوة، ويوجهها، ويكثف من أثرها. لا يكتفي بسيسو بإطلاق الأوامر بشكل عشوائي، بل غالبا ما يضعها ضمن بنى تركيبية متوازية ومتكررة، تخلق إيقاعا دلاليا ونحويا يعزز من الإيقاع الصوتي، ويساهم في بناء عالم شعري متماسك، ومغلق، وقائم على اليقين. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة بدقة، كاشفا عن أن التوافق بين أقسام الكلام ليس مجرد حلية بلاغية، بل هو استراتيجية خطابية عميقة تهدف إلى ترسيخ الموقف، وبناء اليقين، وتسهيل عملية التلقي والترديد.

يعرّف التوازي النحوي بأنه تكرار بنية نحوية معينة (فاعل + فعل + مفعول به، على سبيل المثال) في جملتين متتاليتين أو أكثر. وهذه الظاهرة، كما يوضح الجوة، ينبني عليها

التوافق بين أقسام الكلام في الشعر عادة بموازين التفاعيل[1]. ولكن في شعر التحريض، يتجاوز التوازي وظيفته الإيقاعية ليصبح أداة إيديولوجية. فعندما يكرر الشاعر نفس البنية التركيبية، فإنه يوحي بأن الأفكار التي تحملها هذه البنى هي أفكار متساوية في القيمة والحقيقة. إن التوازي النحوي يخلق إحساسا بالمنطق والنظام والحتمية، وهو بالضبط ما يسعى الخطاب التحريضي إلى غرسه في وعي المتلقي.

يقدم الجوة مثالا واضحا على هذه الظاهرة من قصيدة حطام القيود:

إرادة النور أن يذوي الظلام ولا

يبقى على الأربعاء من آثاره أثر

إرادة الفأس أن تهوي السجون ولا

يبقى على الأرض من أحجارها حجر

يحلل الجوة هذا المثال، فيلاحظ أن البيت الثالث قائم على المساواة التامة بين أجزائه والتزام نفس البنية النحوية بين الصدر والعجز[2]. إن تكرار بنية إرادة (س) أن يفعل (ص) يخلق علاقة توازٍ مطلقة بين النور والفأس، وبين الظلام والسجون. هذا التوازي لا يربط فقط بين صورتين، بل يؤسس لمنطق ثوري كامل: فكما أن إرادة النور حتما ستقضي على الظلام، كذلك فإن إرادة الفأس (رمز الثورة) حتما ستقضي على السجون (رمز القمع). إن البنية النحوية المتوازية هنا لا تصف هذا المنطق، بل تجسده وتفرضه فرضا.

إن وظيفة التوازي لا تقتصر على ترسيخ اليقين، بل تمتد لتشمل تسهيل عملية التلقي والحفظ والترديد. فالجمل المتوازية، بحكم انتظامها وتوقعيتها، تكون أسهل على الذاكرة. وهذا أمر بالغ الأهمية في شعر يهدف إلى أن يصبح نشيدا جماهيريا، لأنّ التوازي هو المبدأ المنظم للشعرية الشفاهية في كل الثقافات. إنه أداة تذكيرية فعالة، تساهم في حفظ النص

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 49.

[2] المصدر السابق، ص 50.

وتداوله[1]. وبسيسو، إذ يكتب شعرا يهدف إلى أن يهتف به في المظاهرات، يوظف هذه الأداة الشفاهية بامتياز ليضمن انتشار قصيدته وتداولها.

وعلاوة على ذلك، فإن التوازي النحوي يساهم في خلق إيقاع قوي ومؤثر، يعزز من الإيقاع الوزني. إن تكرار نفس النمط التركيبي يخلق إيقاعا نحويا يضاف إلى الإيقاع العروضي، مما يزيد من قوة النص وحماسته. يلاحظ الجوة أن مثل هذه الأبيات المتوازية تكون متقاسمة النظم معتدلة الوزن[2]، مما يجعلها قابلة للتلحين والإنشاد. وفي هذا الصدد، يرى الناقد محمد مندور أن موسيقى الشعر لا تقتصر على الوزن والقافية، بل تشمل أيضا ما يمكن تسميته بالموسيقى الداخلية، التي تنبع من توازي الجمل وتناغم الكلمات[3]. وهذه الموسيقى الداخلية هي التي تمنح شعر بسيسو التحريضي الكثير من طاقته الحماسية.

ولا يقتصر التوازي عند بسيسو على مستوى البيت الواحد، بل يمتد ليشمل مقاطع كاملة. يحلل الجوة بنية قصيدة (تحدّ)، فيلاحظ أن الأبيات الثلاثة الختامية في أحد المقاطع مبنية على نفس التركيب: أنا لي رفاق في دمي...، وفي عيني تضيء...، ومن كفي تسيل...[4]. إن هذا التوازي على مستوى المقطع يخلق تصاعدا دراميا قويا، حيث تتراكم الصور والأفعال المتوازية لتصل إلى ذروة من القوة والتأثير. إنها ليست مجرد ثلاث جمل، بل هي ثلاث ضربات متتالية، تزداد قوة كلما تكررت.

في الختام، يكشف تحليل الجوة لظاهرة التوازي النحوي في شعر بسيسو التحريضي عن أنها ليست مجرد أداة بلاغية، بل هي استراتيجية خطابية وإيديولوجية متكاملة. فالتوازي يعمل على أربعة مستويات متكاملة: فهو على المستوى الدلالي، يرسخ اليقين ويؤكد على حتمية

[1] محمد العمري: البلاغة العربية: أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، 1991، ص 77.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 53

[3] محمد مندور: في الميزان الجديد، مرجع سابق، ص101

[4] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 49.

الانتصار. وهو على المستوى التداولي، يسهل عملية التلقي والحفظ والترديد، ويحول القصيدة إلى نشيد جماهيري. وهو على المستوى الإيقاعي، يخلق موسيقى داخلية قوية تعزز من حماسة النص. وهو على المستوى البنيوي، يمنح القصيدة تماسكا ووحدة عضوية، ويجعل منها عالما مغلقا ومنظما. من خلال هذه الأداة، لا يكتفي بسيسو ببناء جمل شعرية، بل يبني يقينا، ويوحد جماعة، ويصنع إيقاع الثورة.

المطلب الثالث: سجلات الكلام وتشكيل الفضاء الشعري

يُعدّ تحليل سجلات الكلام في القصيدة من أهم المفاتيح التي تمكّن الباحث من استكشاف آليات تشكّل الفضاء الشعري، إذ تتيح هذه السجلات –بما تتضمنه من تنوّع لغوي وخطابي– قراءة تعددية لخطاب النص، وتكشف عن طبيعة العلاقة التي يقيمها الشاعر مع المتلقي والموضوع في آن واحد. فالقصيدة التحريضية لا تُبنى على صوت واحد، بل على تفاعل أصوات متعدّدة تتوزع بين الذاتي والجماعي، الخطابي والتأملي، الواقعي والرمزي، فيتكوّن من خلالها فضاء شعري تتداخل فيه المقامات التعبيرية واللغوية، بما يعكس توتر النص بين الإقناع والإيحاء.

من هذا المنظور، يصبح الفضاء الشعري فضاء تداوليا بامتياز، تُعاد فيه صياغة اللغة وفق رهانات الموقف والتحفيز، وتتحول فيه السجلات الكلامية إلى أدوات لتوسيع المعنى وتكثيف الدلالة، حيث يتجاور الخطاب اليومي مع الخطاب الشعري، والخطاب السياسي مع الوجداني، في بنية تُبرز حيوية القول الشعري وقدرته على تحويل التجربة الجماعية إلى نسيج لغوي متحرك يحمل أثر الواقع وصوت الجماعة في آن.

1–سجل الحرب والسلاح: بناء فضاء القصيدة كساحة للمعركة.

إذا كانت البنى الإيقاعية والتركيبية تشكل الهيكل الهندسي للقصيدة التحريضية، فإن سجلات الكلام، أو الحقول المعجمية المهيمنة، هي المواد الخام التي تملأ هذا الهيكل وتمنحه طابعه المادي والملموس. في شعر معين بسيسو، لا يكون اختيار الكلمات عملية

عفوية تهدف إلى التعبير عن تجربة فردية، بل هو عملية انتقاء واعية ومقصودة تهدف إلى بناء فضاء شعري محدد ومتجانس، يتطابق تماما مع فضاء القضية التي يدافع عنها. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة بدقة، كاشفا عن أن بسيسو يوظف بشكل مكثف سجلا كلاميا محددا هو معجم الحرب والسلاح، ليحول فضاء القصيدة من فضاء للتأمل الجمالي إلى فضاء للمعركة الفعلية.

ينطلق الجوة في تحليله من ملاحظة أن سجلات القول في القصائد لها مكانة واعتبار، وأن هذا الأمر بالشعر السياسي أعلق وأوجب[1]. فالشاعر المحرض، أكثر من غيره، يدرك أن كل كلمة هي اختيار سياسي، وأن كل مفردة هي سلاح في المعركة. لذلك، فإن بناءه لمعجمه الشعري هو جزء لا يتجزأ من استراتيجيته النضالية. يلاحظ الجوة أن دوال هذه المعجم تغلب في قصيدة التحريض والتحفيز إما لأن "الشاعر يمثل معركة حقيقية خاضها وواقعة فعلية شارك فيها وإما لأنه يبني باللغة فضاء قتاليا لشد التعبئة وتقوية الارتباط بين المقاومين"[2]. إن هذه الملاحظة بالغة الأهمية، فهي تؤكد على الوظيفة المزدوجة لهذا المعجم: فهو من ناحية يعكس الواقع النضالي، ومن ناحية أخرى يبنيه ويشكله.

إن أولى سمات هذا السجل هي هيمنة المفردات التي تشير بشكل مباشر إلى أدوات القتال ومفاهيمه. يعدد الجوة أمثلة كثيرة على ذلك: سلاح، كفاح، جراح، المعركة، المتراس، الكاتيوشا، الرصاص. إن هذا الحشد من المفردات الحربية لا يهدف فقط إلى خلق جو عام للمعركة، بل يهدف إلى تجسيدها وتأثيرها. فالكلمة هنا لا تشير إلى السلاح، بل تكاد تكون هي السلاح. وفي هذا السياق، يرى الناقد يوري لوتمان، أحد أبرز منظري مدرسة تارتو السيميائية، أن النص الفني، وخاصة في الثقافات ذات التوجه الأسطوري أو الثوري، لا ينظر إليه كنموذج ثانوي للواقع، بل كقوة قادرة على التأثير في الواقع وتغييره. فالكلمة هنا

[1] المصدر السابق، ص 30.

[2] المصدر نفسه، ص 31.

ليست مجرد علامة، بل هي فعل وهذا بالضبط ما يفعله بسيسو؛ إنه يوظف معجم الحرب ليس كعلامات تصف المعركة، بل كأفعال تشارك فيها.

والجدير بالذكر أن بسيسو لا يكتفي باستخدام المفردات الحربية التقليدية، بل يواكب مستجدات الصراع، ويدخل إلى قصيدته أسماء الأسلحة الحديثة. يلاحظ الجوة أن بسيسو يستخدم في نصوصه أسماء حديثة للسلاح من قبيل (الكاتيوشا) و (الأر-بي-جي)[1]. إن هذا التحديث للمعجم الشعري له دلالات هامة؛ فهو من ناحية يربط القصيدة بالواقع المباشر والمعاصر للمعركة، مما يزيد من واقعيتها ومصداقيتها. وهو من ناحية أخرى، يبعث رسالة ثقة وقوة، توحي بأن المقاومة تمتلك أسلحة حديثة وقادرة على مواجهة العدو.

ولا تقتصر هيمنة هذا السجل على الأسماء، بل تمتد لتشمل الأفعال والصفات. فالأفعال المهيمنة هي أفعال القتال والصمود والتحدي، والصفات هي صفات القوة والعنفوان. وهذا ما يخلق عالما شعريا متجانسا، لا مكان فيه للضعف أو التردد.

إن الهدف النهائي لهذا البناء المعجمي هو خلق فضاء شعري مغلق ومكتفٍ بذاته، يتطابق تماما مع فضاء المعركة. فالمتلقي عندما يدخل هذا الفضاء، لا يجد أمامه إلا مفردات السلاح والقتال والصمود. وهذا الحصار المعجمي يهدف إلى حصر وعي المتلقي في أفق القضية، ومنعه من التفكير في أي شيء خارجها. فالصمت والإغفال في النص هما أداتان إيديولوجيتان تهدفان إلى حجب ما لا يريد الخطاب المهيمن أن يراه المتلقي. وبسيسو، من خلال تركيزه المكثف على سجل الحرب، يصمت عن كل ما عداه؛ يصمت عن الشك، والتردد، والحياة اليومية، والتفاصيل الإنسانية التي قد تشوش على الرسالة التحريضية الصافية.

وفي هذا السياق، يمكن فهم الوظيفة البنيوية للمفردات المحورية مثل المعركة والمتراس. فهذه الكلمات لا ترد فقط كمفردات ضمن المعجم، بل غالبا ما ترد كعناوين، أو

[1] المصدر السابق، ص 32.

ككلمات مفتاحية تتكرر في مفاصل النص. يلاحظ الجوة أن قصيدة المعركة، على سبيل المثال، لا تتخذ من الكلمة عنوانا فحسب، بل تجعلها تتكرر كقافية في مقطعها الرئيسي، مما يحولها إلى بؤرة صوتية ودلالية تشع على النص بأكمله[1]. إن هذا التركيز على كلمة واحدة يحولها من مجرد كلمة إلى كلمة–أسطورة، تختزل في ذاتها كل قيم الصراع والنضال.

في الختام، يكشف تحليل الجوة لسجل الحرب والسلاح في شعر بسيسو التحريضي عن أنه ليس مجرد حشد للمفردات، بل هو عملية بناء واعية ومقصودة لفضاء شعري وإيديولوجي محدد. من خلال الانتقاء والتركيز والتكرار، يحول بسيسو القصيدة إلى ساحة معركة لغوية، ويجعل من كل كلمة فيها سلاحا. إن هذا البناء المعجمي يهدف إلى إلغاء المسافة بين الشعر والواقع، ودمج المتلقي بالكامل في أجواء الصراع، وحصر وعيه في أفق القضية. إنها شعرية التعبئة المعجمية، إذا جاز التعبير، حيث تصبح الكلمات جنودا، والقصيدة جيشا، والشاعر قائدا يخوض معركة الوجود باللغة.

2–سجل الأيديولوجيا: تجذير الموقف في إطار فكري وسياسي.

إذا كان سجل الحرب والسلاح يبني الفضاء المادي والملموس للمعركة في شعر معين بسيسو، فإن سجل الأيديولوجيا هو الذي يبني إطارها الفكري والسياسي، ويمنح هذا الصراع شرعيته وغايته ومعناه. لا يكتفي بسيسو بتصوير القتال كفعل عنف مجرد، بل يؤطره ضمن رؤية إيديولوجية متكاملة، تحوله من مجرد رد فعل إلى فعل ثوري منظم، ومن صراع على الأرض إلى صراع من أجل التاريخ والمستقبل. يحلل أحمد الجوة هذه الظاهرة بعمق، كاشفا عن أن بسيسو يوظف بشكل مكثف سجلا كلاميا محددا، قوامه مفردات مثل الشعب، الرفاق، والجماهير، ليحول القصيدة من مجرد نشيد حماسي إلى بيان سياسي وفكري.

ينطلق الجوة في تحليله من ملاحظة أن هذا السجل ليس مجرد إضافة فكرية على جسد القصيدة، بل هو مكون أساسي يندمج مع سجل الحرب ويمنحه معناه. فالمعركة التي

[1] المصدر السابق، ص 16.

يتحدث عنها بسيسو ليست معركة أفراد، بل هي معركة الشعب، والسلاح الذي يحمله المقاتلون ليس سلاحا شخصيا، بل هو سلاح الجماهير. يوضح الجوة أن للأيديولوجيا وظيفة تتمثل في تقديم توجيهات عمل فردية وجماعية، وأن بسيسو يكتب الشعر انطلاقا من التزام مضاعف وموقف مركب، فهو بالانتماء الجغرافي شاعر فلسطيني وهو بالانتماء الأيديولوجي شيوعي[1]. إن هذا الالتزام المضاعف هو الذي يغذي معجمه الشعري، ويجعله يتجاوز حدود الوطنية الفلسطينية الضيقة إلى أفق أممي أوسع.

إن أبرز مفردات هذا السجل هي الشعب، الرفاق، والجماهير. يحلل الجوة كيفية توظيف بسيسو لهذه المفردات، فيلاحظ أنها لا تستخدم بمعناها العام والمحايد، بل تستخدم بمعناها الإيديولوجي الخاص والمشحون. فكلمة الشعب، كما يوضح الجوة، تكتسب في شعر بسيسو دلالة طبقوية، حيث تميز داخل المجتمع بين (الشعب) تمثله فئات الكادحين، و(البورجوازية) تكونها طبقة من المحظوظين والمالكين[2]. وبهذا، فإن الصراع لا يعود فقط صراعا وطنيا ضد عدو خارجي، بل يكتسب أيضا بعدا طبقيا داخليا. إن هذا التوظيف الدقيق للمفردات هو الذي يجذر القصيدة في إطار فكري وسياسي محدد.

وبالمثل، فإن كلمة الرفيق تتجاوز معناها العادي (الصديق) لتكتسب دلالتها الإيديولوجية الخاصة. يلاحظ الجوة أن لفظة رفيق... تمحضت في الاستعمال لفظة مخصوصة بالأحزاب الاشتراكية والشيوعية، وأن الشاعر حين يستخدمها في قصيدته يثبت علاقة الانتماء الأيديولوجي التي توثق التحامه بالرفاق[3]. إن استخدام هذه الكلمة هو بمثابة إعلان هوية، وتأكيد على الانتماء إلى تنظيم عالمي، مما يمنح الصراع المحلي بعدا أمميا، ويبعث رسالة تضامن وثقة.

---

[1] المصدر السابق، ص 37.

[2] المصدر نفسه، ص 38.

[3] المصدر نفسه، ص 40.

إن هيمنة هذا السجل الإيديولوجي تهدف إلى تحقيق عدة وظائف خطابية. أولا، تهدف إلى تبرير الفعل النضالي. يوضح الجوة أن هذه الكلمات تتجاوز دور الأداء والتعبير إلى الإقناع والتأثير بل تتجاوزهما معا إلى التبرير. إن دعوة الشاعر إلى القتال والنضال لا يفسرها إقدامه بل يبررها أساسا سلوك المجموعة[1]. بمعنى آخر، فإن الفعل لا يصبح صائبا لأنه فعل فردي، بل لأنه فعل الشعب والجماهير. فالجماعة هنا هي مصدر الشرعية، والفعل الثوري هو تجسيد لإرادتها.

ثانيا، تهدف إلى استقطاب المتلقي ودمجه في هذا الإطار الفكري. فعندما يقرأ المتلقي هذه الكلمات، فإنه لا يتلقى فقط معلومات، بل يُدعى إلى اتخاذ موقف والانتماء إلى هذه الجماعة. إنّ الخطاب الإيديولوجي يسعى دائما إلى استدعاء المتلقي وتوريطه، وتحويله من مجرد قارئ محايد إلى تابع ومناصر. وهو يفعل ذلك من خلال استخدام مفردات ذات شحنة عاطفية وجماعية عالية. وكلمات مثل الشعب والجماهير هي المثال الأبرز على هذه المفردات.

ثالثا، تهدف إلى بناء يقين إيديولوجي لا يتزعزع. فالخطاب لا يطرح أسئلة، بل يقدم إجابات؛ لا يعرض إمكانيات، بل يؤكد حتميات. ذلك أنّ الخطاب الإيديولوجي يتميز ببنية معرفية مغلقة، تقوم على مجموعة من المسلمات والبديهيات التي لا تخضع للنقاش. وهو يسعى إلى فرض هذه البنية على المتلقي كحقيقة مطلقة. وبسيسو، من خلال تكرار هذه المفردات الإيديولوجية كحقائق بديهية، يبني هذا اليقين، ويغلق الباب أمام أي شك أو تردد.

إن هذا التوظيف المكثف لسجل الأيديولوجيا قد يبدو للبعض على أنه شحن للقصيدة بما هو خارج عنها، وتحويلها إلى مجرد بيان شيوعي، كما يلاحظ الجوة نفسه عند تحليله لقصيدة (ستون نجمة)[2]. ولكن في منطق شعر التحريض، لا يكون هذا شحنا خارجيا، بل

[1] المصدر السابق، ص 41.

[2] المصدر نفسه، ص 32.

هو جوهر القصيدة نفسها. فالقضية هنا ليست مجرد موضوع، بل هي المبدأ المنظم الذي يشكل كل عناصر النص، بما في ذلك معجمه.

في الختام، يكشف تحليل الجوة لسجل الأيديولوجيا في شعر بسيسو التحريضي عن أنه ليس مجرد إضافة فكرية على جسد القصيدة، بل هو مكون أساسي يمنح الصراع معناه وشرعيته وغايته. من خلال الانتقاء والتركيز والتكرار لمفردات مثل الشعب والرفاق والجماهير، يجذر بسيسو قصيدته في إطار فكري وسياسي محدد، ويحولها من مجرد صرخة غضب إلى بيان ثوري منظم. إن هذا السجل هو الذي يمنح الرصاصة هدفها، ويوجه المعركة نحو غايتها، ويحول المقاتل إلى رفيق. إنها شعرية اليقين الإيديولوجي، إذا جاز التعبير، حيث تصبح الكلمات هي الأدوات التي تبنى بها الرؤية، وتوحد بها الجماعة، ويصنع بها التاريخ.

لقد كشف هذا المبحث، من خلال الغوص في البنية الداخلية للقصيدة التحريضية عند معين بسيسو، عن أن فاعلية هذا الخطاب لا تكمن فقط في الشعارات التي يرفعها أو المعاجم التي يوظفها، بل تتجذر بشكل أساسي في هندسته الإيقاعية والتركيبية الدقيقة. فإذا كان المبحث الأول قد أظهر ماذا يقول الخطاب، فإن هذا المبحث قد أوضح كيف يقوله، وكيف أن هذه الكيفية ليست مجرد غلاف شكلي، بل هي جوهر العملية التحريضية نفسها. لقد تبين أن الإيقاع والنحو في شعر بسيسو ليسا أدوات محايدة، بل هما أسلحة مشحونة بالطاقة، وموجهة بدقة لتحقيق الأثر التعبوي المنشود.

فقد رأينا في المطلب الأول كيف تتحول البنية الإيقاعية من مجرد نظام موسيقي إلى أداة تعبئة نفسية وجسدية. فاللجوء الواعي إلى الأوزان الخليلية الحماسية، والتلاعب الدال بالتفعيلة لمحاكاة إيقاع المعركة، وتوظيف القوافي المدوية كصرخات قتالية، كلها استراتيجيات تهدف إلى تجاوز التلقي الذهني، وخلق تجربة حسية وحركية لدى المتلقي،

تجعله يشعر بنبض المعركة في عروقه. إن الإيقاع هنا لا يطرب، بل يحرك؛ لا يمتع، بل يعبئ.

ثم انتقلنا في المطلب الثاني إلى البنية التركيبية، حيث كشف التحليل عن هيمنة التراكيب النحوية الموجهة التي تحول القصيدة من فضاء للوصف إلى ساحة للأمر والفعل. فهيمنة الجملة الفعلية، وخاصة بصيغ الأمر والنهي والنفي القاطع، تجعل من الخطاب أداة إجرائية تسعى إلى تغيير الواقع لا مجرد وصفه. كما أن اللجوء المكثف إلى التوازي النحوي لا يهدف فقط إلى خلق موسيقى داخلية، بل يهدف بشكل أساسي إلى بناء اليقين، وترسيخ الحقائق الإيديولوجية كبديهيات لا تقبل الجدل، وتحويل القصيدة إلى نشيد جماهيري سهل الحفظ والترديد.

وأخيرا، تناول المطلب الثالث سجلات الكلام، فتبين كيف أن الانتقاء الواعي لمعجمي الحرب والسلاح والأيديولوجيا يساهم في بناء فضاء شعري مغلق ومتجانس، لا مكان فيه للحياد أو الشك. إن هذا الحصار المعجمي يهدف إلى تركيز وعي المتلقي بالكامل في أفق القضية، ودمجه في عالم لا صوت فيه يعلو فوق صوت المعركة.

في مجملها، ترسم هذه العناصر ملامح بنية وظيفية متكاملة، تعمل فيها كل المستويات–الصوتية، والإيقاعية، والنحوية، والمعجمية–بشكل متناغم ومتضافر لتحقيق هدف واحد وواضح: التحريض. إنها بنية لا تترك للمتلقي مسافة للتأمل النقدي، بل تسعى إلى احتوائه ودمجه بالكامل. وبعد أن فهمنا كيف يبني بسيسو قصيدته التحريضية، وكيف تعمل بنيتها الداخلية والخارجية، سننتقل في المبحث الثالث إلى تطبيق عدسة منهجية مختلفة، وهي عدسة التحليل الإنشائي التي قدمها الجوة في كتابه الثاني، لنرى كيف يمكن لهذه العدسة أن تكشف عن أبعاد أخرى في بناء القصيدة، وكيف تتفاعل الأنساق البنيوية المختلفة لإنتاج المعنى في نموذج شعري آخر.

المبحث الثالث: معمارية الشعرية– قراءة نقدية في منهج أحمد الجوة الإنشائي لتحليل قصيدة الصباح الجديد

يندرج هذا المبحث في إطار البحث في جوهر العلاقة بين الشعرية والبناء، من منظور يربط بين فعل الكتابة وفعل التشييد. فالقصيدة، في المنهج الإنشائي الذي يقترحه أحمد الجوّة، ليست بنية لغوية مغلقة ولا شكلا زخرفيا قائما على الإيقاع فحسب، بل هي كيان معماريّ تتفاعل داخله العناصر الصوتية والتركيبية والدلالية لتُنتج معنى متناميا ومنفتحا. إنّ الرؤية النقدية التي ينطلق منها الجوّة تؤسس لفهم جديد للقصيدة بوصفها عملية بناء مستمرة، يتداخل فيها الذاتي بالموضوعي، واللغوي بالجمالي، والفكري بالرمزي، ضمن نظام يتصف بالدقة والاتساق الداخلي.

تنبثق الإشكالية الأساسية التي يعالجها هذا المبحث من التساؤل حول كيفية تحقّق العمارة الشعرية داخل النص عبر المنهج الإنشائي، أي كيف تتحول القصيدة إلى بناء متكامل تُوجّهه قوانين داخلية تنظم تفاعل مكوّناتها، وتكشف في الآن ذاته عن رؤية الشاعر للعالم؟. فالمسألة لا تتعلق بوصف الظواهر الأسلوبية أو البنى اللغوية، بل ببحث العلاقة العميقة بين البنية والشعرية، بين الشكل والدلالة، وبين النقد كفعل قراءة والنص كفعل تشييد.

وبذلك يهدف المبحث إلى تتبّع آليات هذا المنهج في قراءة القصيدة، وتحليل قدرته على الكشف عن منطق البناء الداخلي للنص، حيث تغدو اللغة مادّة تشييد رمزية، ويغدو النقد نفسه امتدادا لفعل الخلق الشعري، يسعى إلى استكناه المعمار الخفي الذي يمنح القصيدة توازنها وانفتاحها الجمالي في آنٍ واحد.

المطلب الأول: الأسس الإبستمولوجية للتحليل الإنشائي: تفكيك جهاز الجوة النقدي

يقوم هذا المطلب على استجلاء البنية المعرفية العميقة التي يستند إليها المنهج الإنشائي في قراءة النص الشعري، بوصفه منهجا يتأسس على رؤية إبستمولوجية خاصة تسعى إلى تجاوز النقد الوصفي نحو نقد بنائيّ يكشف آليات تشكّل المعنى من داخل اللغة

ذاتها. ففهم التحليل الإنشائي لا يتحقق إلا عبر تفكيك جهازه المفاهيمي والإجرائي الذي صاغه أحمد الجوّة، إذ يتداخل فيه ما هو فلسفي بما هو لساني، وما هو جمالي بما هو معرفي، ليكوّن منظومة فكرية نقدية ذات ملامح متميزة داخل المشهد النقدي العربي المعاصر.

ينطلق الجوّة من وعي بأن الشعر ليس مجرد نتاج لغويّ يمكن تحليله بأدوات جاهزة، بل هو بنية فكرية وجمالية تتطلّب قراءة تنفذ إلى منطقها الداخلي، حيث يتحوّل النص إلى كيان معرفي يُبنى وفق قوانين توليدية تحكم العلاقة بين الإيقاع والتركيب والدلالة. ومن هنا تبرز أهمية الكشف عن الأسس الإبستمولوجية التي تُوجّه هذا المنهج، إذ إنها تحدّد أفقه النظري ومجال اشتغاله، وتبيّن نوع المعرفة التي ينتجها النقد حين يتحوّل إلى ممارسة إنشائية موازية للفعل الشعري ذاته.

تتمثل الإشكالية المركزية لهذا المطلب في السؤال الجوهري: ما طبيعة الأسس المعرفية التي يقوم عليها التحليل الإنشائي، وكيف أسّس أحمد الجوّة جهازه النقدي انطلاقا من مرجعيات فلسفية ولسانية وجمالية متقاطعة؟ فبتفكيك هذا الجهاز تتضح الخلفيات النظرية التي غذّت رؤيته، سواء أكانت مستمدة من التصورات البنيوية والتكوينية الغربية، أم من محاولاته لبلورة وعي نقدي عربي أصيل يستمد أدواته من خصوصية النص الشعري العربي.

ومن ثم، فإنّ هذا المطلب لا يسعى إلى مجرد عرض لأفكار الجوّة، بل إلى تحليل منطقها الداخلي، وتبيّن نسقها الإبستمولوجي الذي جعل من التحليل الإنشائي أفقا معرفيا مفتوحا يربط بين التفكير في الشعر والتفكير في اللغة، ويحوّل النقد إلى عملية كشف وتشييد في آن، تُعيد تعريف العلاقة بين الناقد والنص في ضوء رؤية معرفية تستبطن الشعرية بوصفها فعل بناء فكري وجمالي معا.

1-من الصرامة البنيوية إلى الإنشائية العربية: المرجعيات النظرية للمنهج

إن كل ممارسة نقدية، مهما ادعت من محايدة علمية، هي في جوهرها اختيار إبستمولوجي يحمل في طياته رؤية للعالم وللأدب. ولا تشذّ ممارسة الناقد أحمد الجوة في تحليله لقصيدة الصباح الجديد عن هذه القاعدة. فعندما يختار الجوة المنهج الإنشائي كأداة إجرائية لتفكيك نص الشابي، فإنه لا يقوم بمجرد تطبيق تقني، بل يؤسس لشبكة من الافتراضات النظرية التي تحدد ما يمكن رؤيته في النص وما يجب استبعاده. إن الانتقال من مصطلح البنية ذي الحمولة الأوروبية الصارمة، إلى مصطلح الإنشاء ذي الأبعاد العربية الإبداعية، ليس مجرد تبديل للافتة، بل هو، في تقديرنا، مؤشر على عملية تبيئة معرفية معقدة، حاولت من خلالها النخبة النقدية العربية تكييف المناهج الشكلانية والبنيوية لتستجيب لخصوصية النص العربي الحديث وتراثه البلاغي.

يهدف هذا العنصر إلى حفر أركيولوجي في الأسس النظرية التي يستند إليها جهاز الجوة المفاهيمي، متتبعين مسار الأفكار من منابعها في الشكلانية الروسية والبنيوية الفرنسية، وصولا إلى تبلورها في صيغة إنشائية عربية تسعى إلى القبض على شعرية النص عبر رصد آليات تكوّنه وانبنائه الداخلي. فإلى أي مدى استطاع الجوة أن يصهر هذه المرجعيات المتباينة في جهاز نقدي متماسك؟ وأي أثر تركته هذه العملية على قراءته لصرخة الشابي الوجودية؟

إن أول ما يلفت انتباه الباحث المدقق في تحليل أحمد الجوة هو ذلك الإفصاح شبه المباشر عن مرجعيته النظرية الأقرب، والتي تصله بالشكلانية الروسية عبر جسر رومان ياكوبسن. فحين يستهل الجوة تحليله للنسق الصوتي بقوله: أشار «رومان ياكوبسن» في تناوله للعلامة اللسانية في الكلام الشعري إلى أن العلامة بما هي علامة تكون لها قيمة مستقلة[1]، فهو لا يستشهد استشهادا عابرا، بل يؤسس لمشروعية منهجه برمته على المبدأ الياكوبسوني الشهير: الوظيفة الشعرية. هذه الوظيفة، كما نظر لها ياكوبسن، تركز الاهتمام

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، ص218–219.

على الرسالة في ذاتها ولذاتها، حيث تصبح المكونات اللغوية—الأصوات، الكلمات، التراكيب—موضوعا للتأمل الجمالي، لا مجرد نواقل شفافة للمعنى. وهذا بالضبط ما يفعله الجوة حين يعلن أن تحليله سيعمد إلى التعويل على محور التأليف لأصوات العربية ومن تأليف حروف تشدها علاقات التشابه والتكافؤ .هنا، يستدعي الجوة بشكل مباشر قطبي اللغة عند ياكوبسن: محور الاختيار ومحور التأليف ويجعل من مبدأ الإسقاط الياكوبسوني— إسقاط مبدأ التكافؤ من محور الاختيار على محور التأليف—الآلية المركزية التي تولد الشعرية[1]. فالتكافؤات الصوتية (جراح/نواح/صباح) والتوازيات التركيبية (اسكني يا جراح/اسكتي يا شجون)[2] ليست مجرد محسنات بديعية، بل هي في منظور الجوة، جوهر العمل الشعري الذي يحول اللغة من أداة تواصل إلى موضوع فني.

لكن، وفي تقديرنا، فإن ما يميز ممارسة الجوة ويجعلها تتجاوز التطبيق المدرسي للشكلانية هو تحويل هذه الأدوات الإجرائية إلى مفاتيح لكشف معمارية النص الكلية. فالجوة لا يتوقف عند رصد الظواهر الصوتية كجزر منعزلة، بل ينسج منها ما يسميه النسيج الصوتي والحزم الصوتية[3]، وهي مصطلحات تكشف عن طموح بنيوي أوسع، يتجاوز التحليل الصوتي الموضعي إلى رؤية النص كنظام من الأنظمة، وهو جوهر الفكر البنيوي السوسيري والشتراوسي. هذا الطموح يتجلى بأوضح صوره في مفهوم النسق الشامل الذي يفتتح به تحليله، حيث يرى في البنية المقطعية (ثلاثيات ورباعيات) أساس هذا النسق والركيزة الثابتة التي يعلو بها بناء النص[4]. إن استخدام مفردات مثل بنية، نسق، نظام، علاقات، ثوابت، ومتغيرات ينقلنا بشكل حاسم من فلك الشكلانية، التي تهتم بالأداة الفنية، إلى فلك البنيوية التي تبحث عن القانون الذي يحكم علاقات العناصر داخل كلية مغلقة.

---

[1] رومان جاكبسون: قضايا الشعرية، مرجع سابق، ص33.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص219.

[3] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[4] المصدر نفسه، ص217–219.

وهنا يبدو لنا أن الجوة يمارس نوعا من التلفيق المنهجي الخلاق؛ فهو يأخذ من الشكلانية أدواتها الدقيقة لتحليل أدبية اللغة، ويأخذ من البنيوية رؤيتها الكلية للنص كنظام مكتفٍ بذاته، ويصهر الاثنين في بوتقة واحدة أطلق عليها اسم المنهج الإنشائي. هذا المصطلح الإنشائي، هو مفتاح فهمنا لعملية التبيئة التي مارسها الجوة. فكلمة إنشاء في العربية تحمل دلالة الخلق والصنع والتكوين، وهي بذلك تضفي على صرامة البنية الساكنة بعدا ديناميكيا وحركيا. إن تركيز الجوة على آليات التوالد، كما في قوله "ومما يؤكد تولد الرباعيات من الثلاثيات، وعلى جريان الكلام الشعري"[1]، هو ما يميز إنشائيته ، فإذا كانت البنيوية الكلاسيكية، كما في بعض تطبيقاتها العربية المبكرة، تميل إلى تشريح النص وكأنه جثة هامدة للكشف عن هيكلها العظمي، فإن إنشائية الجوة تسعى إلى تتبع حياة النص، أي عملية تشكله ونموه وتولده الداخلي.

هذا التوجه يضع الجوة في حوار صريح أو ضمني، مع تجارب نقدية عربية أخرى حاولت ترويض الوحش البنيوي. يمكننا هنا أن نستحضر تجربة الناقد كمال أبو ديب في كتابه المؤسس جدلية الخفاء والتجلي. يمثل أبو ديب، في كثير من جوانب هذا العمل، تيارا أكثر صرامة في تطبيق المنهج البنيوي، حيث يسعى إلى الكشف عن البنية العميقة التي تحكم شعر أدونيس، عبر شبكة معقدة من العلاقات الثنائية المتقابلة. يرى أبو ديب أن البنية ليست مجرد شكل خارجي، بل هي المبدأ المنظِّم الذي يحدد علاقات العناصر ويمنحها دلالتها[2]. بينما يتفق الجوة مع هذا المبدأ العام، فإن تركيزه على التوالد والجريان يقدم نموذجا أقل سكونية وأكثر عضوية. فبينما يبدو تحليل أبو ديب أشبه بعملية حفر أركيولوجي للكشف عن طبقات المعنى المستقرة، يبدو تحليل الجوة أقرب إلى متابعة مهندس معماري لعملية إنشاء المبنى حجرا فوق حجر. إنها بنيوية معمارية لا بنيوية أركيولوجية.

[1] المصدر السابق، ص217.

[2] كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر، مرجع سابق، ص45.

هذا التحول من البنية إلى الإنشاء يفتح الباب أمام تساؤل أعمق حول موقع القصدية في تحليل الجوة. فالبنيوية، في صيغتها الراديكالية مع رولان بارت في موت المؤلف، ألغت أي دور للمؤلف كصانع للمعنى، وجعلت المعنى أثرا لعمل اللغة أو النظام نفسه. لكن مصطلح الإنشاء عند الجوة، وإن كان لا يشير إلى المؤلف صراحة، فإنه يوحي بوجود فعل بناء منظم وهادف. فعندما يقول الجوة "إن الناظر في الجدل بين الثلاثيات والرباعيات بحثا في طبيعة هذه المكونات يتبين وجوها من التناوب والتعالق بينها، ويمكنه اعتبارها عناصر لها بإيقاع القصيدة علاقة متينة"[1]، فإنه يفترض وجود منطق داخلي شديد الإحكام، وكأن النص يمتلك قصدية انسجام خاصة به. وهذا ما عبر عنه الناقد المغربي محمد بنيس في سياق حديثه عن تحديث الشعر، حيث يرى أن القصيدة الحديثة تخلق نظامها الخاص، وتفرض قوانينها الداخلية التي لا تستمد شرعيتها إلا من ذاتها[2]. في هذا السياق، تصبح إنشائية الجوة هي المنهج القادر على فك شفرة هذا النظام الذي يخلقه النص.

غير أن هذا الرهان على الانسجام الكلي، الذي يمثل القوة الدافعة لمنهج الجوة، هو أيضا ما قد يمثل حدّه الإبستمولوجي. فالمنهج الإنشائي، بافتراضه المسبق لوجود تآلف بين المباني والمعاني، قد يخاطر بتجاهل أو تهميش عناصر التنافر أو التفكك أو اللامعنى التي قد تكون جزءا أصيلا من شعرية النص، خاصة نصا ثوريا كنص الشابي الذي ولد من رحم الألم والمعاناة والتمزق. فالتركيز على معمارية الانتصار قد يغفل عن أنقاض الهزيمة التي بني عليها هذا الانتصار. وفي هذا الصدد، يمكن استحضار رؤية الفيلسوف والناقد أدونيس، الذي يرى في كتابه الثابت والمتحول أن الحداثة الشعرية العربية هي بالضرورة حالة صراع وتوتر، وليست حالة انسجام وتصالح[3]. من هذا المنظور الأدونيسي، يمكننا أن نتساءل: هل

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص218.

[2] محمد بنيس: الشعر العربي الحديث– بنياته وإبدالاتها، مرجع سابق، ص 112.

[3] أدونيس: الثابت والمتحول–بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، مرجع سابق، ص23.

نجح منهج الجوة الإنشائي في التقاط جدلية الصراع في نص الشابي، أم أنه مال، بفعل ضغط أدواته المنهجية، إلى ترجيح كفة الانسجام والتآلف على حساب التوتر والتناقض؟

يمكننا القول إن الجهاز النظري الذي اعتمده أحمد الجوة هو بناء مركب، يستلهم من الشكلانية أدواته الميكروسكوبية، ومن البنيوية رؤيته الكلية، لكنه يعيد صياغة كل ذلك ضمن ما أسميناه إنشائية عربية. هذه الإنشائية تتميز بطابعها الديناميكي والعملياتي ، وتهدف إلى الكشف عن معمارية النص عبر تتبع منطق توالده الداخلي. إنها تمثل محاولة جادة ومتقدمة لتبيئة النظريات الغربية وتطويعها لخدمة النص العربي. غير أن هذا المشروع، كأي مشروع نقدي، يظل محكوما بافتراضاته الإبستمولوجية، وأهمها افتراض الانسجام الكلي، وهو الافتراض الذي سنواصل مساءلته في العناصر اللاحقة من هذا المبحث، لنرى كيف يتجلى على مستوى الممارسة التحليلية، وما هي مكاسبه وخسائره المعرفية.

2- النسق بوصفه باراديجما تحليليا: من النسيج الصوتي إلى المعمار الكلي

إذا كان العنصر السابق قد أرسى الأساس النظري العام لمنهج أحمد الجوة، متتبعا مسار تبيئته للمرجعيات الشكلانية والبنيوية، فإن هذا العنصر يغوص في قلب آلية التحليل ذاتها، متخذا من مفهوم النسق مفتاحا إجرائيا وباراديجما حاكما. إن اللافت في ممارسة الجوة ليس مجرد استخدامه للمفردة، بل تحويلها إلى أداة تحليلية متعددة المستويات، قادرة على الانتقال بسلاسة مدهشة من رصد الذبذبات الصوتية الميكروسكوبية في النسيج الصوتي إلى رسم الخطوط المعمارية الكبرى في النسق الشامل. هذا التدرج في التحليل يطرح سؤالا جوهريا: ما هي طبيعة هذا المفهوم الذي يمتلك كل هذه المرونة والقدرة على الربط بين ما يبدو متباعدا؟ في تقديرنا، إن النسق عند الجوة ليس مجرد تصنيف وصفي، بل هو أداة كشفية وبنائية في آن واحد؛ فهو يكشف عن العلاقات الخفية التي تشد أواصر النص، وفي الوقت نفسه، يشارك في بناء تصورنا عن النص ككلية متماسكة.

يتأسس المشروع التحليلي لأحمد الجوة على قناعة منهجية راسخة مفادها أن النص الشعري ليس تراكما عشوائيا للكلمات والصور، بل هو بناء محكم، أو بلغة الجوة المفضلة، نسق متكامل. والنسق في جوهره البنيوي، هو مجموعة من العناصر التي لا تكتسب قيمتها من ذاتها، بل من خلال شبكة العلاقات التي تربطها ببعضها البعض داخل نظام مغلق[1]. هذا التعريف، المستلهم مباشرة من اللسانيات السوسيرية، هو ما يمنح تحليل الجوة صرامته العلمية الظاهرة. لكن براعة الجوة لا تكمن في استعارة المفهوم، بل في تطويعه وتطبيقه على مستويات متعددة من النص الشعري، محولا إياه من مفهوم مجرد إلى أداة إجرائية ديناميكية.

لنبدأ من المستوى الأدنى الذي يعالجه الجوة، النسق الصوتي. هنا، لا يكتفي الجوة برصد تكرار الحروف كما قد تفعل دراسة إحصائية بسيطة، بل يبحث عن منطق التأليف الذي يحكم هذا التكرار. فعندما يتحدث عن الجناس غير التام بين: اسكني – اسكتي أو التأليف بين كلمات الحروف الصفيرية، فإنه لا يرى فيها مجرد حليات صوتية، بل يراها دليلا على وجود نسيج صوتي أشد انسجاما والتحاما. مصطلح النسيج هنا دالٌّ للغاية؛ فهو يوحي بأن الأصوات، مثلها مثل خيوط السدى واللحمة، تتشابك وفق تصميم مسبق لتنتج قطعة فنية متكاملة[2]. والأهم من ذلك، أن هذا النسيج ليس مجرد زخرفة، بل هو حامل للمعنى. فتردد صوت النون الخيشومي ذو الغنة في حيز محدود يكسبه كثافة ودرجة انتشار عالية، وهذه الكثافة الصوتية ليست بريئة، بل تساهم في خلق جو نفسي معين، جو من الشجن المكتوم الذي يستدعي فعل السكون[3]. وفي تقديرنا، فإن هذه القراءة تتجاوز الشكلانية لتقترب من سيمياء الصوت، حيث يصبح للصوت دلالته الخاصة التي تتفاعل مع دلالة الكلمة.

[1] يمنى العيد: في معرفة النص، مرجع سابق، ص32.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص219.

[3] المصدر نفسه، ص219–220.

هذا المنهج يتوافق تماما مع ما طرحه الناقد عبد الملك مرتاض، حيث يصر على أن الصوت في الشعر ليس مجرد قيمة فيزيائية، بل هو قيمة سيميائية تسهم في إنتاج الدلالة الشعرية[1]. فالجوة، مثل مرتاض، يرى أن أجراس الكلمات ونشيد الأصوات ليسا خارج بنية المعنى، بل هما جزء لا يتجزأ منها. لكن ما يضيفه الجوة هو توسيع هذا المفهوم ليشمل الحزم الصوتيّة التي تميز كل رباعية، والتي تجسم بتآلفها وتخالفها أيضا الحركة الشعرية الكبرى في القصيدة. بهذا، ينتقل الجوة من التحليل الموضعي للصوت إلى ربطه بالديناميكية الكلية للنص، وهذا هو جوهر عمل النسق كباراديجم تحليلي؛ الربط بين الجزء والكل.

يتصاعد هذا المنطق التصنيفي والبنائي في معالجة الجوة للنسق الإيقاعي. هنا أيضا، لا يقف الجوة عند حدود التقطيع العروضي التقليدي، بل يسعى إلى فهم الوظيفة الشعرية للوزن والقافية. فاختيار بحر المتدارك المشطور ليس، في نظره، مصادفة أو مجرد ملء لشكل جاهز، بل هو اختيار دلالي يهدف إلى تسريع حركته [الكلام الشعري] وجعل الأبيات المتلاحقة تُحاكي انتشار الأنوار وتوزع الضياء[2]. إن الوزن، بهذا المعنى، يصبح حاملا مجسما للحركة الشعرية الكبرى. هذه الرؤية الوظيفية للإيقاع تضع الجوة في صلب النقاشات النقدية العربية الحديثة حول الوزن، والتي سعت إلى تجاوز النظرة المعيارية للعروض. فالناقدة نازك الملائكة، على سبيل المثال كانت من أوائل من شددوا على أن التفعيلة وحدة موسيقية حية تتفاعل مع الحالة النفسية للشاعر[3]. والجوة يأخذ هذه الفكرة إلى مداها الأقصى، إذ لا يرى التفعيلة مجرد تعبير عن النفس، بل يراها محاكاة للحركة الكونية التي

[1] عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري: دراسة سيمائية في الشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991 ص78

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص221.

[3] نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، 1962، ص55.

تصفها القصيدة. ويمكننا أن نرى في هذا الطرح أن الجوة يحاول تأسيس نوع من الأيقونية الإيقاعية، حيث يصبح شكل الإيقاع أيقونة للمعنى الذي يحمله.

أما في نسق القوافي، فتتجلى قدرة الجوة في الكشف عن شبكة العلاقات المعقدة التي تتجاوز مجرد التقفية النهائية. فهو يكشف عن تقفية عمودية في صدور الثلاثيات، وعن تأليف التنادي والتصادي بين أصوات الرباعيات، مما يخلق ما يشبه المعزوفة الصوتية التي تتجلى عبر الترسيمة المعقدة التي يقدمها[1]. إن هذه القدرة على رؤية النظام خلف ما يبدو تنويعا عشوائيا هي السمة المميزة للفكر البنيوي في أرقى تجلياته. فالجوة لا يخترع هذه العلاقات، بل يكشف عنها عبر تطبيق منهجي صارم، محولا القصيدة من سلسلة أبيات إلى بنية نغمية ذات طبقات متعددة.

ويصل هذا التصور المعماري إلى ذروته في تحليل النسق النحوي–التركيبي ونسق التصوير الشعري. في المستوى النحوي، يُظهر الجوة كيف أن أبسط التراكيب (الجملة الفعلية، الجملة الاسمية، التقديم والتأخير) ليست أدوات محايدة، بل هي استراتيجيات لإنتاج المعنى. فالانتقال من الإنشاء الطلبي (الأمر) إلى الخبر في الثلاثيات يجسم التحول النفسي من المعاناة إلى الخلاص. وتواتر الإضافات في الرباعية الثانية يجسم انبساط الفؤاد واحة[2].

وأخيرا، تتضافر كل هذه الأنساق الجزئية لتصب في النسق الجامع والتآلف بين المباني والمعاني[3]. هذا النسق الأخير ليس مجرد تجميع للنتائج السابقة، بل هو، في تقديرنا، الهدف الإبستمولوجي الذي كان يوجه التحليل منذ البداية. إنه لحظة الكشف عن المعمار الكلي للقصيدة، حيث يتبين أن كل عنصر، من أصغر وحدة صوتية إلى أكبر وحدة مقطعية، كان يؤدي وظيفته في خدمة معنى واحد مركزي؛ انبثاق الصباح الجديد كرمز للتحرر. إن فكرة

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص223.

[2] المصدر نفسه، ص224–228.

[3] المصدر نفسه، ص233.

التآلف هنا هي حجر الزاوية في بناء الجوة النقدي. فهو يرى أن تعاون الجمل الفعلية بانتظام وتجاوب الأصوات والنغمات مما ينشر أنوار هذا الصباح الوليد.

وهنا، لا بد من وقفة نقدية. إن هذا التركيز المطلق على النسق والتآلف والمعمارية، رغم قوته التحليلية الهائلة وقدرته على الكشف عن كنوز دفينة في النص، يخاطر بتحويل القصيدة إلى آلة مثالية ومغلقة على ذاتها، آلة تعمل بدقة متناهية ولا مكان فيها للخطأ أو الصدفة أو التنافر. فهل قصيدة الصباح الجديد، بكل ما تحمله من صرخة ألم ومرض وغربة، هي بالفعل هذا البناء المتناغم تماما؟ ألا يوجد فيها شروخ أو فجوات أو لحظات من الصمت الدلالي التي لا يمكن للنسق أن يفسرها؟ إن باراديجم النسق قد يكون في بعض الأحيان، أشبه بشبكة يلقيها الناقد على النص؛ فهي تصطاد كل ما يناسب حجم فتحاتها، لكنها تترك كل ما هو أصغر أو أكبر يمر من خلالها. فالذات الشابية المتألمة، والسياق التاريخي الخانق، قد تكون من بين تلك العناصر التي أفلتت من شبكة الجوة النسقية، ليس لعدم أهميتها، بل لأن الباراديجم المعتمد لم يكن مصمما لالتقاطها.

ومع ذلك، يبقى مشروع الجوة في توظيفه لمفهوم النسق إنجازا نقديا لافتا في المشهد العربي. لقد أثبت أن التحليل الشكلي، حين يمتلك رؤية كلية وهدفا تأويليا، قادر على أن يتجاوز الوصف السطحي ليدخل في حوار عميق مع شعرية النص. لقد نجح الجوة في أن يرينا كيف أن شكل القصيدة ليس مجرد وعاء للمعنى، بل هو المعنى وقد تجسد. إن المعمار الكلي الذي كشف عنه ليس مجرد هيكل خارجي، بل هو الدراما الداخلية للقصيدة وقد تحولت إلى بناء لغوي متكامل.

3-رهان التأويل في تآلف المباني والمعاني: نحو قصدية انسجام النص

بعد أن فككنا المرجعيات النظرية لمنهج الجوة وحددنا مركزية مفهوم النسق كباراديجم تحليلي، نصل الآن إلى الغاية القصوى التي تحكم مشروعه النقدي برمته: التآلف بين المباني والمعاني. هذه العبارة، التي يختتم بها الجوة تحليله، ليست مجرد نتيجة يصل إليها،

بل هي، في تقديرنا، الفرضية المؤسِّسة والرهان التأويلي الذي انطلق منه. إن الإصرار على وجود تطابق تام بين الشكل (المبنى) والمضمون (المعنى) يكشف عن وجود قصدية انسجام كامنة في عمق المنهج. هذه القصدية لا تُنسب بالضرورة إلى المؤلف (الشابي)، بل إلى النص نفسه، الذي يُنظر إليه كهيكل عضوي حي تسري فيه روح واحدة توحد بين جميع أجزائه. يهدف هذا العنصر إلى مساءلة هذا الرهان التأويلي، واستكشاف أبعاده الإبستمولوجية. فهل هذا التآلف هو حقيقة موضوعية كامنة في القصيدة اكتشفها الناقد، أم هو مطلب منهجي يفرضه الناقد على النص ليحقق اكتمالا وانسجاما يرضي طموحه العلمي والجمالي؟ وبتحويل السؤال إلى صيغة أخرى: هل مهمة النقد هي الكشف عن وحدة النص، أم هي أيضا الحفر في مناطق تصدعه وتوتراته الداخلية؟

إن المبدأ الذي يحكم ممارسة أحمد الجوة النقدية، والذي يظهر جليا في خاتمة تحليله، هو أن العلاقة بين الشكل والمعنى في العمل الشعري ليست علاقة اعتباطية أو خارجية، كالعلاقة بين وعاء ومحتواه، بل هي علاقة عضوية وتلازمية، حيث يكون الشكل هو التجسيد الحسي للمعنى، والمعنى هو الروح التي تسري في أوصال الشكل. هذا المبدأ، الذي يمكن اعتباره حجرا أساسيا في معظم النظريات الجمالية الكلاسيكية والرومانسية، يكتسب في سياق منهج الجوة الإنشائي بعدا علميا وإجرائيا. فالجوة لا يشعر بهذا التآلف، بل يبرهن عليه خطوة بخطوة، عبر تتبع الأنساق المتعددة التي حللها. فعندما يخلص إلى "أن جريان الكلام الشعري بسائر المقطوعات يجسد حركة الصباح الجديد المطل من وراء القرون"[1]، فهو يقيم علاقة سببية مباشرة بين البنية المقطعية (المبنى (والثيمة المركزية (المعنى). وكذلك حين يرى أن نشيد هذا الصباح قد أداه بجملة من التكافؤات الصوتية والتوافقات التقفوية، فهو يجعل من البنية الصوتية والإيقاعية فعلا أدائيا للمعنى.

[1] المصدر السابق، ص 233.

هذا الإصرار على التآلف يضع الجوة في قلب تقليد نقدي عربي راسخ سعى دائما إلى التوفيق بين اللفظ والمعنى، وهو ما لخصه الجاحظ قديما في مقولته الشهيرة عن المعاني المطروحة في الطريق والتي يتفاضل فيها الشعراء بجودة السبك وحسن الصياغة[1]. لكن الجوة يطور هذه الفكرة من مجرد حكم بلاغي إلى قانون بنيوي. فالتآلف عنده ليس مسألة جودة جمالية، بل هو منطق بنائي يحكم النص. ومن هنا، يمكننا أن نرى في هذا الطرح أن الجوة ينتقل من بلاغة الانسجام إلى أنطولوجيا الانسجام؛ فالانسجام ليس مجرد صفة في النص، بل هو جوهر وجوده كنص شعري.

إن هذا الرهان على الانسجام الكلي هو ما يمنح تحليل الجوة قوته الإقناعية الهائلة. فالقارئ يخرج من هذا التحليل بانطباع بأن القصيدة آلة محكمة الصنع، لا شيء فيها متروك للمصادفة. كل جزئية، مهما صغرت، لها وظيفتها في المعمار الكلي. هذا التصور للنص ككلية عضوية هو إرث رومانسي بامتياز، لكن الجوة يعيد إنتاجه بأدوات بنيوية صارمة. ويمكن مقاربة هذا التوجه بما طرحه الناقد السوري محمد عزام، حيث يرى أن النص الأدبي الناجح هو الذي يحقق أقصى درجات التلاحم بين مكوناته، بحيث يصبح من المتعذر فصل أي جزء منه دون أن ينهار البناء كله[2]. يتبنى الجوة هذا المبدأ بشكل مطلق، ويجعل من مهمته النقدية الكشف عن خيوط هذا التلاحم في قصيدة الشابي.

ولكن، وهنا تكمن النقطة المحورية في تقويمنا النقدي، فإن هذا الرهان على التآلف ليس رهانا بريئا من الناحية الإبستمولوجية. إنه في جوهره، اختيار تأويلي يستبعد تلقائيا كل ما من شأنه أن يخل بهذا الانسجام. فالمنهج الذي يبحث عن الوحدة والتآلف، سيجد بالضرورة الوحدة والتآلف، لأنه مصمم للعثور عليهما. وهذا يفتح الباب أمام سؤال نقدي

[1] الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1969، ص 121.

[2] محمد عزام: شعرية الخطاب الشعري، مرجع سابق، ص52.

طرحته مدارس ما بعد البنيوية والتفكيكية: ماذا لو كان المعنى لا يكمن في وحدة النص، بل في تصدعاته وتناقضاته؟

لقد بنى الفيلسوف جاك دريدا جزءا كبيرا من مشروعه التفكيكي على فكرة أن كل نص، مهما بدا متماسكا، يحمل في داخله بذور تفككه، وأن مهمة القارئ النقدي هي تتبع هذه اللحظات التي يناقض فيها النص نفسه أو يكشف عن تناقضاته الداخلية. لو طبقنا هذه العدسة الدريدية على تحليل الجوة، لربما تساءلنا عن بعض النقاط التي مر عليها التحليل الإنشائي دون أن يتوقف عندها طويلا. على سبيل المثال، يلاحظ الجوة نفسه وجود نوع من الارتباك في التأليف في الرباعية الخامسة عند الجمع بين ما وراء الظلام وهدير المياه. ولكنه سرعان ما يتجاوز هذه الملاحظة ليعود إلى منطق الانسجام العام[1]. القراءة التفكيكية، على العكس، كانت ستتوقف عند هذا الارتباك وتعتبره لحظة كشفية، لحظة يظهر فيها المسكوت عنه في النص، وربما كان سيُقرأ هدير المياه ليس كعنصر حيوي، بل كصوت للفوضى البدائية الذي يهدد نظام الصباح الوليد، مما يدخل عنصر توتر حقيقيا في بنية القصيدة بدلا من الانسجام المطلق.

كما أن الإصرار على التآلف بين بنية الإنشاء (التي تمثل الانكسار) وبنية الخبر (التي تمثل الانتصار) كجدلية تؤدي حتما إلى الانتصار[2]، قد يغفل عن إمكانية أن يكون هذا الصراع أكثر تعقيدا. فالناقد عبد الفتاح كيليطو، يلفت الانتباه إلى أن النصوص الكبرى غالبا ما تكون تلك التي تقاوم التأويل الواحد، وتظل مفتوحة على قراءات متعددة ومتناقضة أحيانا[3]. هل قصيدة الشابي بكل ثقلها الوجودي، هي نص أحادي المعنى يقود حتما إلى الانتصار، أم أنها تحتفظ بداخلها بصدى الهزيمة والانكسار حتى في لحظة إعلان

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 232.

[2] المصدر نفسه، ص 233–234.

[3] عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، مرجع سابق، ص34.

الخلاص؟ إن منهج الجوة، بتركيزه على النسق الجامع، يميل إلى حسم هذا الصراع لصالح تأويل واحد متفائل ومكتمل، وهو تأويل الصباح الجديد.

وفي تقديرنا، فإن هذا الميل نحو الانسجام ليس مجرد خاصية منهجية، بل قد يكون له جذور أعمق في متطلبات الفعل النقدي نفسه. فالناقد، كأي باحث، يسعى إلى بناء نموذج تفسيري للعالم (أو للنص)، والنموذج الناجح هو الذي يفسر أكبر عدد من الظواهر بأقل عدد من المبادئ. إن فكرة التآلف هي المبدأ الأنيق الذي يسمح للجوة ببناء نموذج تفسيري متكامل للقصيدة. إنه يحقق ما يسميه الفلاسفة الاقتصاد في التفكير لكن ثمن هذا الاقتصاد قد يكون تبسيطا لتعقيدات النص وحجب التوترات التي تجعل منه عملا فنيا حيا ومقلقا، لا مجرد بناء معماري متقن.

إذن، يمكننا أن نرى في هذا الطرح أن التآلف عند الجوة هو في آن واحد اكتشاف وإبداع، هو اكتشاف لأنه يستند إلى ملاحظات نصية دقيقة ومبرهنة حول التوازيات والتكافؤات الصوتية والتركيبية، وهو إبداع لأنه يربط كل هذه الملاحظات في سردية كبرى، سردية الانسجام، التي هي من إنتاج المنظور النقدي نفسه. إن الجوة، في سعيه للكشف عن شعرية القصيدة، قد انتهى إلى بناء شعرية خاصة به، شعرية قائمة على التناغم والتكامل والمعمارية المحكمة. وهذا ليس بالضرورة عيبا في المنهج، بل هو كشف عن طبيعة كل فعل تأويلي، إنه ليس مجرد مرآة تعكس النص بل هو ضوء يسلط عليه، فيكشف جوانب ويترك أخرى في الظل. لقد اختار الجوة أن يسلط ضوءه الكاشف على نظام القصيدة وتآلفها، تاركا لغيره من النقاد مهمة استكشاف مناطق الظل والفوضى والتشظي فيها. وبذلك، فإن رهانه التأويلي، وإن كان يقود إلى قراءة متماسكة ومقنعة، فإنه يظل في نهاية المطاف قراءة ممكنة بين قراءات أخرى، وليس الكلمة الأخيرة حول نص الشابي المفتوح على الدوام.

المطلب الثاني: الممارسة الإنشائية :التكوّن الشعري لـ الصباح الجديد

ينفتح هذا المطلب على دراسة البنية التكوينية لقصيدة (الصباح الجديد) بوصفها نموذجا لتجسيد الممارسة الإنشائية في أفقها التطبيقي. فبعد أن تبيّن المنهج الإنشائي عند أحمد الجوّة في أصوله النظرية وأسسه الإبستمولوجية، تقتضي الضرورة النقدية الانتقال إلى تحليل الكيفية التي تتجسد بها هذه الرؤية في فعل القراءة ذاته، أي في تحويل النص إلى حقل بنائي تُستعاد فيه العلاقات بين المكونات الصوتية والتركيبية والدلالية، لا بوصفها وحدات منفصلة، بل كقوى فاعلة في تشييد المعنى.

إنّ الممارسة الإنشائية عند الجوّة ليست تطبيقا آليا لمفاهيم نقدية جاهزة، بل هي فعل بناء معرفيّ مواز للفعل الشعري نفسه، يسعى إلى إعادة اكتشاف النص من داخله. ومن هذا المنطلق، تمثل قصيدة (الصباح الجديد) لحظة اختبار حقيقية للمنهج، إذ تُظهر كيف تتحول القراءة إلى عملية تكوين شعري تكشف دينامية النص، وتعيد تفعيل منطقه الجمالي في ضوء العلاقة الجدلية بين اللغة والفكر، بين النظام والاختلال، بين الإيقاع والتوتر.

يهدف هذا المطلب إلى تتبّع مظاهر التكوّن الشعري في القصيدة من خلال أدوات الممارسة الإنشائية التي يوظفها الجوّة، مثل تحليل البنية الإيقاعية، ورصد النسق التركيبي، وتحديد مستويات الخطاب التي يتفاعل فيها الصوت والمعنى. فالقصيدة في منظور هذه القراءة، ليست معطى جاهزا، بل مشروع بناء مستمر يتكوّن عبر اللغة، وتتنامى داخله الشعرية بوصفها فعلا من أفعال الوعي وشكلا من أشكال التشييد.

ومن هنا، تتحدّد الإشكالية المحورية لهذا المطلب في السؤال: كيف تتجسّد الممارسة الإنشائية في قراءة أحمد الجوّة لقصيدة (الصباح الجديد)، لتكشف عن عملية التكوّن الشعري بوصفها فعلا بنائيا يزاوج بين التحليل والتوليد، وبين القراءة والإبداع؟ فالإجابة عن هذا السؤال تتيح فهما أعمق لطبيعة العلاقة بين النص ومنهجه، بين الشعر والناقد، حين تتحول القصيدة إلى عمارة متنامية، ويغدو النقد ذاته مشاركة في بنائها.

1-جدلية البنى الصغرى والكبرى: المسار التوليدي من الفونيم إلى الشكل المعماري

إن الانتقال من النظرية النقدية إلى الممارسة التطبيقية هو المحك الحقيقي الذي يختبر فاعلية أي منهج. وفي حالة تحليل أحمد الجوة، فإن القوة الإجرائية لمنهجه الإنشائي تتجلى بأوضح صورها في قدرته الفائقة على نسج خيوط متصلة بين أدق تفاصيل النص (البنى الصغرى) وهيكله العام (البنى الكبرى). فالتحليل لا يسير في خط مستقيم، بل في حركة جدلية دؤوبة تصعد من الجزئي إلى الكلي، ثم تعود من الكلي لتضيء الجزئي من جديد. إن ما يقوم به الجوة، في تقديرنا، لا يقل عن عملية رسم خرائط دقيقة للمسار التوليدي الذي سلكه النص في عملية تكوّنه، مبتدئا من الذرة الصوتية (الفونيم)، مرورا بالكلمة والتركيب، وصولا إلى النظام المقطعي والشكل المعماري النهائي.

تتأسس الممارسة التحليلية لدى أحمد الجوة على مبدأ بنيوي أساسي، لا يمكن فهم قيمة العنصر إلا داخل النظام الذي ينتمي إليه. لكن الجوة يضيف إلى هذا المبدأ بعدا ديناميكيا، فهو لا يرى الأنظمة كنماذج ثابتة ومتجاورة، بل كطبقات متوالدة، حيث تنبثق كل بنية كبرى من تفاعل البنى الصغرى التي تكونها. هذه الجدلية التوليدية هي ما يمنح تحليله طابعا معماريا، وكأنه يشاهد القصيدة وهي تُبنى أمام عينيه.

لنأخذ مثالا ساطعا من تحليله للنسق الصوتي. لا يتوقف الجوة عند مجرد رصد تكرار حرف النون في الثلاثية الأولى في كلمات (اسكني – شجون – النواح – زمان – جنون)[1]. فلو فعل ذلك، لظل تحليله في مستوى الوصف الإحصائي. لكنه يذهب أبعد من ذلك، إذ يرى في هذا التكرار الموضعي (بنية صغرى) أساسا لتكوين بنية أكبر، وهي تيار صوتي متنوع الدفقات يكسر رتابة القافية النهائية ويؤسس لجو نفسي محدد. والأكثر عمقا، هو ربطه بين هذه البنى الصوتية الصغرى والبنية المقطعية الكبرى. فهو يرى أن التكافؤ الصوتي – النغمي الذي يخلقه تكرار صوتي الحاء والنون يتألف مع التوازي النحوي –

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 219.

التركيبي الواسم لهذه الأبيات[1]. هنا، لم يعد الصوت مجرد فونيم معزول، بل أصبح جزءا من بنية صوتية–نحوية متكاملة. إنها جدلية حقيقية: فالتوازي النحوي يعزز الإحساس بالتكافؤ الصوتي، والتكافؤ الصوتي يبرز التوازي النحوي، والاثنان معا يشكلان بنية الثلاثية المتماسكة.

هذه القدرة على الربط بين مستويات التحليل المختلفة هي السمة المميزة لما يمكن أن نسميه التفكير النسقي عند الجوة. وهذا المنهج يجد صداه في أعمال الناقد المغربي سعيد يقطين، حيث يصر على أن تحليل أي مستوى من مستويات النص لا يكتسب معناه الكامل إلا بربطه بالمستويات الأخرى، وصولا إلى البنية العامة للخطاب[2]. يطبق الجوة هذا المبدأ بصرامة على النص الشعري، فيبين كيف أن أصغر ذرة لغوية هي حمّالة للشفرة الجينية التي تحكم الكائن النصي بأكمله.

تتضح هذه الجدلية بشكل أكبر في طريقة معالجته للعلاقة بين الثلاثيات والرباعيات. فالبنية الكبرى للقصيدة، أي النسق الشامل القائم على تعاقب الثلاثيات والرباعيات، ليست مجرد ترتيب خارجي فرضه الشاعر، بل هي، في نظر الجوة، "نتيجة توالد داخلي. فالثلاثية بوصفها الركيزة الثابتة، هي النواة التي يتولد منها النظام الرباعي الغالب فيها"[3]. هذه اللغة البيولوجية (توالد، جنين، نمو) ليست مجازية فحسب، بل هي جوهر فهمه لإنشائية النص. فالنص كائن حي ينمو وفق قوانينه الداخلية. ويقدم الجوة ترسيمة بصرية مدهشة تظهر كيف أن كل ثلاثية تتبعها رباعيتان[4]، محولا التحليل النقدي إلى ما يشبه المخطط الهندسي للبناء الشعري. هذا الانتقال من ملاحظة عدد الأبيات إلى استنتاج قانون التوالد هو قفزة تأويلية جريئة، تحول الوصف إلى تفسير، والإحصاء إلى كشف عن منطق البناء.

---

[1] المصدر السابق، ص 219.

[2] سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، مرجع سابق، ص67

[3] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 217.

[4] ينظر: المصدر نفسه، ص223.

وفي تقديرنا، فإن هذه الرؤية التوليدية هي ما يسمح للجوة بأن يقرأ دلالات عميقة في أبسط الظواهر الشكلية. فتعاقب الثلاثيات (الثوابت) والرباعيات (المتغيرات) لا يعود مجرد خيار شكلي، بل يصبح تجسيدا إيقاعيا لتيار إيقاعي عميق يحاكي انتشار هذا الصباح. وبهذا، تصبح البنية المعمارية الكبرى (النسق الشامل) هي نفسها استعارة للمعنى المركزي للقصيدة. لقد نجح الجوة هنا في تحقيق ما يسميه الشكلانيون جعل الشكل محسوسا، أي تحويل الأداة الفنية من مجرد تقنية إلى موضوع للتأمل في حد ذاتها.

هذا المسار التوليدي يمتد ليشمل النسق التصويري. فالصور لا تأتي متناثرة، بل تتطور في مسار تصاعدي يوازي المسار البنائي للقصيدة. تبدأ الصورة في الثلاثية الأولى بتشخيص بسيط (اسكني يا جراح)، ثم تتطور في الرباعيات إلى استعارات مركبة (دفن الألم، نثر الدموع) ، لتصل إلى ذروتها في استحضار بنى أسطورية كبرى (أسطورة العود الأبدي، رحلة عوليس)[1]. هذا التدرج في التصوير ليس عشوائيا بل هو، في منظور الجوة، مرتبط عضويا بالبناء المقطعي. فكل مقطوعة تبني على ما قبلها وتوسع من أفقها التصويري، تماما كما تتوالد الرباعيات من الثلاثيات. إن نسق التصوير الشعري يتطور بشكل تصاعدي، حيث يتم العبور إلى الصباح ثم إلى الربيع فإلى دورة الفصول، وهذا التطور يوازي تماما التطور المعماري للقصيدة.

وهنا يمكننا أن نرى كيف أن جدلية الصغرى والكبرى عند الجوة ليست مجرد آلية تحليلية، بل هي أيضا أداة تأويلية قوية. فهي تفترض مسبقا وجود عقلانية بناء في النص. فالقصيدة، في هذا المنظور، ليست مجرد فيض من المشاعر، بل هي مشروع شعري له مخططه وقوانينه. وهذا يضعنا في مواجهة سؤال نقدي عميق: إلى أي مدى تعكس هذه العقلانية البنائية حقيقة عملية الإبداع الشعري، وإلى أي مدى هي إسقاط من المنهج النقدي الذي يسعى بطبيعته إلى إيجاد النظام والمنطق؟

[1] ينظر: المصدر السابق، ص229-233.

قد يجادل البعض، مستلهمين مثلا من فلسفة الإبداع عند غاستون باشلار في كتابه شاعرية أحلام اليقظة، بأن الصورة الشعرية الأصيلة تسبق الفكرة وتنبثق في لحظة دهشة لا تخضع لمنطق بنائي مسبق. يرى باشلار أن الصورة الشعرية هي انبثاق للغة، إنها دائما أعلى قليلا من اللغة المعتادة[1]. من هذا المنظور، قد تبدو رؤية الجوة الهندسية للتصوير الشعري وكأنها تفرض منطقا عقليا على ما هو في جوهره فعل حدسي وغير عقلاني.

لكن، وفي تقديرنا، فإن قوة تحليل الجوة تكمن تحديدا في قدرته على إظهار كيف أن حتى أكثر الصور حدسية (مثل إطلالة الصباح من وراء القرون) يمكن أن توضع في سياق بنائي يمنحها عمقا أكبر. فهو لا ينفي حدسية الصورة، ولكنه يرينا كيف أن هذه الصورة، ما إن توضع داخل النسق، تكتسب وظائف ودلالات جديدة. فالجدلية التي يقيمها ليست بين الحدس والعقل، بل بين العنصر الفردي والنظام الكلي. إنه يرينا كيف أن الشاعر، حتى في أكثر لحظاته إلهاما، يظل يعمل داخل نظام اللغة والشعر، وأن الإبداع الحقيقي لا يكمن في الخروج عن النظام، بل في إعادة تشكيله وتوليد إمكانيات جديدة من داخله. إن المسار التوليدي الذي يكشفه الجوة، من الفونيم إلى المعمار، هو في جوهره قصة عن كيف تحول الكلام الفردي للشابي إلى لغة شعرية جديدة، لها قوانينها الخاصة ومنطقها الداخلي الذي لا يتجلى إلا عبر هذا النوع من التحليل البنيوي–التوليدي.

2–سيمياء الإيقاع والتركيب: تحوّل الشكل إلى دالّ على الانعتاق الدلالي

إذا كانت الممارسة الإنشائية عند أحمد الجوة تهدف إلى رسم خريطة التكوّن الشعري، فإنها لا تكتفي برسم التضاريس الشكلية للنص، بل تسعى إلى قراءة هذه التضاريس كشبكة من العلامات الدالة. ففي قلب منهجه يكمن تحوّل جوهري، الانتقال من النظر إلى الشكل (الإيقاع، التركيب) كوعاء محايد أو مجرد حلية زخرفية، إلى اعتباره دالا نشطا ينتج مدلوله الخاص، والذي يتطابق في نهاية المطاف مع المعنى المركزي للقصيدة. إن ما يقوم به

[1] باشلار غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، مرجع سابق، ص15.

الجوة، في تقديرنا، هو ممارسة سيميائية بامتياز، حيث يقرأ الإيقاع والتركيب لا بوصفهما أبنية صوتية ونحوية فحسب، بل كإيماءات وحركات تجسد دراما الانعتاق الدلالي.

إن أحد أبرز تجليات المنهج الإنشائي عند أحمد الجوة هو رفضه القاطع للفصل الديكارتي بين الجسد (الشكل) والروح (المعنى). فالشكل لديه ليس مجرد غلاف خارجي، بل هو جسد المعنى، يتنفس بإيقاعه ويتحرك بتراكيبه. هذه الرؤية التجسيدية للشعرية هي ما تسمح له بتحويل التحليل العروضي والنحوي من عملية تقنية جافة إلى عملية تأويلية خصبة.

يتجاوز الجوة ببراعة حدود التحليل العروضي التقليدي الذي قد يتوقف عند تحديد البحر (المتدارك المشطور) وصحته. فهو يطرح السؤال الوظيفي: لماذا هذا البحر تحديدا؟ إجابته تكشف عن رؤيته السيميائية العميقة، وقد "يكون اختياره هذه البنية الوزنية المختزلة نزوعا إلى تجربة الكلام الشعري ورغبة في تسريع حركته وجعل الأبيات المتلاحقة تُحاكي انتشار الأنوار وتوزع الضياء عند مطلع الصباح الجديد"[1]. هنا، لم يعد الوزن مجرد قالب موسيقي، بل أصبح علامة أيقونية؛ فالعلاقة بين الدال (الإيقاع السريع المتدفق لـ فاعِلُنْ فاعِلانْ) والمدلول (حركة انتشار النور السريعة) ليست اعتباطية، بل هي علاقة محاكاة وتشابه[2]. إن الإيقاع يجسد ويحاكي المعنى، ويصبح هو نفسه فعلا شعريا يسبق فعل الكلمات.

هذا التحليل السيميائي يمتد ليشمل بنية القافية. فالجوة لا يكتفي بوصف نظام القوافي في الرباعيات بل يقرأ هذا النظام كعلامة دالة. فالتزام الأبيات الثلاثة الأولى بقافية موحدة يخلق ثباتا وتوقعا لدى المتلقي، ثم يأتي البيت الرابع ليكسر هذا التوقع بقافية مختلفة، مما

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص 221.

[2] المصدر السابق، ص 222.

يحدث تغيرا وانفتاحا[1]. إن هذا التناوب بين الثبات والتغير–بحسب الجوة– ليس مجرد لعبة شكلية، بل هو تجربة إيقاعية مصغرة تحاكي الجدل الأكبر في القصيدة بين حالة الانغلاق (الألم، الجراح) وحالة الانفتاح (الصباح، الخلاص)[2]. إن القافية، بهذا المعنى، تصبح مسرحا صغيرا تدور فيه دراما التحرر.

وإذا كان الإيقاع يمثل الجسد المتحرك للقصيدة، فإن النسق النحوي–التركيبي يمثل هيكلها العظمي الذي يمنحها قوامها. وهنا أيضا، يمارس الجوة قراءة سيميائية لافتة. فهو يرى في التحول النحوي داخل الثلاثية الأولى من الإنشاء الطلبي إلى الأسلوب الخبري علامة دالة على تحول نفسي عميق وذلك من خلال مرحلتين[3]:

- ✓ **المرحلة الأولى: الإنشاء الطلبي (اسكني يا جراح / اسكتي يا شجون)**

هذا التركيب، من منظور سيميائي، يمثل حالة التوتر والصراع. فالأمر هنا ليس مجرد طلب، بل هو فعل لغوي يعبر عن رغبة ملحة في تغيير واقع مؤلم. إنه يمثل إرادة الذات الشاعرة وهي تصطدم بالواقع.

- ✓ **المرحلة الثانية: الأسلوب الخبري (مات عهد النواح / وأطل الصباح)**

هذا التحول إلى الخبر ليس مجرد تغيير في صيغة الجملة، بل هو إعلان عن تحقق تلك الرغبة. إنه الانتقال من التوتر إلى الانفراج، ومن الرغبة إلى التحقق. الجملة الخبرية هنا ليست مجرد وصف، بل هي إعلان وقرار لغوي ينهي حالة الصراع.

إن ما يكشفه الجوة هنا هو سيمياء الأساليب النحوية. فالأسلوب النحوي لم يعد مجرد قالب، بل أصبح موقفا خطابيا ووجوديا. إنّ الجمل الإنشائية عند الشابي تنتمي بوضوح إلى الخطاب، حيث الذات حاضرة بقوة في فعل الأمر، بينما الجمل الخبرية (مات عهد النواح)

[1] مثّل الجوة النسق القفوي للرباعيات بترسيمة خطية تتآلف فيها التنادي والتصادي. ينظر: المصدر السابق، ص223.

[2] المصدر نفسه، ص224.

[3] المصدر نفسه، ص223–234.

تميل إلى موضوعية الحكاية، وكأن الأمر قد حُسم وأصبح حقيقة تاريخية لا جدال فيها. إن الانتقال بين هذين القطبين هو في حد ذاته، دراما لغوية تجسد الانعتاق الدلالي.

ويتكرر هذا المنهج في قراءة الجوة للتراكيب الأخرى. فالتقديم والتأخير في الرباعية الخامسة (من وراء الظلام... قد دعاني الصباح) ليس مجرد ضرورة وزنية، بل هو استراتيجية سيميائية. فتقديم من وراء الظلام يبني حالة من الترقب والانتظار، ثم يأتي فعل قد دعاني ليحقق انفراجا مفاجئا ومؤكدا. إن بناء الجملة هنا يحاكي تجربة الكشف والانبثاق[1].

وفي تقديرنا، فإن هذه القراءة السيميائية تصل إلى ذروتها في تحليل الرباعية الأخيرة. فترديد لفظة الوداع! واختزال النحو إلى أقصى حد، هو فعل سيميائي عنيف. إنه تفكيك للبنية النحوية التقليدية بالتوازي مع تفكيك عالم الألم والمعاناة. إن الجملة المختزلة (وداعا يا جبال الهموم) هي العلامة اللغوية الأنسب للانعتاق النهائي، حيث تتخفف اللغة من أثقال التراكيب المعقدة، تماما كما تتخفف الذات من أثقال الهموم. إنها لحظة تصل فيها اللغة إلى درجة الصفر من التركيب، لتصبح صرخة خالصة، صرخة تحرر[2].

إن هذه القدرة على تحويل الشكل إلى دال، والإيقاع والتركيب إلى إيماءات للمعنى، هي جوهر قوة الممارسة الإنشائية عند الجوة. لقد نجح في أن يرينا أن شعرية القصيدة لا تكمن في ما تقوله فقط، بل في كيف تقوله، وأن الكيفية هذه ليست مجرد أداة، بل هي المعنى وقد تجسد. ومع ذلك، لا بد من التساؤل: هل هذا التطابق التام بين الشكل والمعنى، والذي يكشفه التحليل السيميائي، هو تطابق حقيقي وموضوعي، أم أنه نتاج فرط تأويل يفرضه الناقد على النص؟ إن الناقد الإيطالي أمبرتو إيكو، يحذر من خطر الوقوع في

[1] المصدر السابق، ص227.

[2] المصدر نفسه، ص 225.

هيرمينوطيقا الهذيان التي ترى علامات ودلالات في كل شيء[1]. وبينما لا يمكن اتهام تحليل الجوة بالهذيان، نظرا لصرامته المنهجية، إلا أن إصراره على إيجاد مقابل دلالي لكل ظاهرة شكلية قد يخاطر بإغلاق النص على معنى واحد محدد مسبقا، وهو معنى الانعتاق، مهملا بذلك أي إمكانية لوجود أشكال مقاومة للمعنى أو فائضة عن المعنى داخل النص. لكن هذا يبقى سؤالا نقديا مفتوحا لا يقلل من قيمة الإنجاز الذي حققه الجوة في جعلنا نسمع ونرى دراما القصيدة وهي تتشكل في إيقاعها وتركيبها.

3-تضفير الأسطورة: التفعيل البنيوي للترددات التناصية والأنموذجية

في منعطف حاسم من تحليله، ينتقل أحمد الجوة من المستويات اللغوية المحضة (صوت، إيقاع، تركيب) إلى مستوى أكثر عمقا وتركيبا مستوى التصوير الشعري، حيث لا يكتفي برصد الاستعارات والتشخيصات، بل يغوص للكشف عن نسخ أسطوري مضمن ومكون ميثولوجي، يشكل في نظره قاعدة البناء التصويري في القصيدة. إن هذا الانتقال يطرح إشكالية منهجية دقيقة: كيف يمكن للمنهج الإنشائي، الذي يراهن على المحايثة النصية والتحليل الداخلي، أن يستوعب مكونا خارج-نصيا بطبيعته كالأسطورة؟ في تقديرنا، إن براعة الجوة لا تكمن في مجرد الإشارة إلى وجود الأسطورة، بل في طريقة تضفيرها داخل النسيج البنيوي للقصيدة. فهو لا يقرأ الأسطورة كمرجع ثقافي خارجي يُسقط على النص، بل يفعّلها كبنية أنموذجية كامنة، يستدعيها النص ويحاورها لتوسيع آفاقه الدلالية.

إن أول ما يلفت الانتباه في مقاربة الجوة للبعد الأسطوري هو حذره المنهجي. فهو لا يقفز إلى التأويل الأسطوري مباشرة، بل يمهد له عبر تحليل البنية الاستعارية للنص[2]. يبدأ من ملاحظة صورة (إطلال الصباح من وراء القرون)، ويصفها أولا كحركة جامعة بين

[1] وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل-قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص 23.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية-دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص229.

تصريح وتلميح وبين حقيقة ومجاز، ثم يربطها بالسياق النفسي للشاعر (التخلص من وطأة الألم)[1]. وبعد تأسيس هذه القاعدة النصية الصلبة، يقدم قفزته التأويلية الكبرى: "ولئن لم تكن صورة الصباح المطل تظهر المكون الأسطوري للصورة (...) فهي تلوح إليه من بعيد"[2]. هذه العبارة (تلوح إليه) من بعيد تكشف عن طبيعة منهج، فهو لا يفرض الأسطورة على النص، بل يرى النص وهو يستدعي الأسطورة ويومئ إليها.

عند هذه النقطة، يقوم الجوة بتفعيل شبكة من الأساطير الكونية التي تشترك في بنية واحدة، بنية الموت والانبعاث. فيقول: "إن إطلالة الصباح من وراء القرون، تستعيد أسطورة أدونيس (...) وقد تستعيد هذه الحركة الطبيعية أيضا الأسطورة البابلية القديمة فتذكر بتموز (...) وتذكر أيضا بأساطير دورة الحياة والموت في المجتمعات الزراعية"[3]. إن ما يفعله الجوة هنا يتجاوز النقد التناصي البسيط الذي قد يكتفي بتحديد المصدر. إنه يمارس ما يمكن تسميته بالنقد الأنموذجي البنيوي، المستلهم من أعمال نورثروب فراي وجيلبير دوران. فهو لا يهتم بتفاصيل أسطورة أدونيس أو تموز، بل يهتم بالبنية الأنموذجية المشتركة بينها، وهي بنية الدورة التي تنتقل من الموت إلى الحياة، ومن الظلمة إلى النور. هذه البنية الأنموذجية هي–في نظره– قاعدة البناء التصويري في هذه الثلاثية.

بهذا، تصبح الأسطورة ليست مجرد محتوى ثقافي، بل شكلا أو نموذجا بنيويا يوجه عملية التصوير. وهذا بالضبط ما يسمح للجوة بدمجها في منظومته الإنشائية دون أن يكسر مبدأ المحايثة. فالأسطورة لم تعد عنصرا خارجيا، بل أصبحت نسقا داخليا، نسقا تصويريا يعمل بالتوازي مع الأنساق الصوتية والإيقاعية والنحوية.

[1] المصدر السابق، ص229.

[2] المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3] المصدر نفسه، ص229–230.

هذا المنهج يجد دعما قويا عند البياتي الذي يرى أن الشاعر الحديث لا يستعير الأسطورة كزينة، بل يوظفها كقناع أو كبنية رمزية كلية قادرة على استيعاب تجربته المعاصرة وتفجير دلالاتها، وأن الاستعانة بالأسطورة على نحو مباشر ليس شرطا، بل من الأفضل أن يستلهم الشاعر من روحها أو تتسرب هذه الروح إلى كيان القصيدة[1]. إن الجوة يطبق هذه الرؤية بدقة، فالشابي عنده لا يستعير أسطورة أدونيس، بل إن تجربته الشعرية (الانتقال من المرض إلى الشفاء، من اليأس إلى الأمل) تتخذ من بنية أسطورة أدونيس نموذجا لها. الصباح الجديد ليس مجرد صباح يومي، بل هو أدونيس وهو ينبعث من جديد، هو تموز وهو يعود إلى الحياة. لقد منح الجوة عبر هذا التأويل، لصرخة الشابي الفردية عمقا كونيا وأبعادا إنسانية شاملة.

والأمر لا يتوقف عند أساطير الموت والانبعاث. فالجوة يواصل تفعيل بنى أسطورية أخرى في تحليله للرباعيات. فعندما يصل إلى الرباعية الرابعة التي تتحدث عن جريان الزمان وتعاقب الفصول، يربطها مباشرة بأسطورة العود الأبدي[2]. مرة أخرى، لا يهتم بالتفاصيل بل بالبنية، وهي أسطورة جامعة، وشكل مجرد. إن هذا الشكل المجرد هو ما يهم المحلل الإنشائي، لأنه يمثل قانونا كليا يمكن رصده داخل النص. وبربطه القصيدة بهذه الأسطورة، فإن الجوة يرفع مستوى الدلالة من مجرد التفاؤل بعودة الربيع إلى مستوى فلسفي عميق يتعلق بالزمن الدوري والخلود. وهذا ما يجعل تحليله يتجاوز الانطباعية ليلامس الفكر الفلسفي.

وتأتي ذروة هذا التفعيل الأسطوري في تحليل الرباعية الأخيرة. فصورة جريان الزورق في الخضم العظيم لا تُقرأ كصورة بحرية بسيطة، بل كصورة مشبعة بطبقات دلالية عديدة. وهنا يقوم الجوة بتفعيل أنموذجين أسطوريين آخرين، إنّه إبحار يستعير من رحلات السندباد

[1] عبد الوهاب البياتي: كنت أشكو إلى الحجر، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993، ص 38.

[2] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص230.

البحري المقاصد والاتجاهات، ومن عوليس أبعاد السفر وارتياد المجاهل[1]. مرة أخرى، نلاحظ نفس الآلية، الانتقال من الصورة النصية المحددة (الزورق) إلى البنية الأنموذجية الجامعة (رحلة البطل، ارتياد المجهول). فالسندباد وعوليس ليسا مجرد شخصيتين، بل هما أنموذجان للسفر البطولي الذي يهدف إلى اكتشاف الذات والعالم. وبذلك، يصبح فعل الوداع في القصيدة ليس مجرد وداع للماضي المؤلم، بل هو بداية رحلة أوديسية نحو المجهول، نحو أسطورة جديدة هي أسطورة الذات التي انعتقت.

وفي تقديرنا، فإن نجاح الجوة في تضفير الأسطورة ضمن منهجه الإنشائي يعود إلى سببين رئيسيين. أولا؛ لأنه يتعامل مع الأسطورة كبنية وليس كحكاية، مما يجعلها قابلة للتحليل البنيوي. ثانيا؛ لأنه يربط دائما البنية الأسطورية بالبنية النصية، فلا تبدو الأسطورة كعنصر دخيل. فالعود الأبدي يرتبط بالحديث عن الفصول، ورحلة عوليس ترتبط بصورة الزورق. هناك دائما عتبة نصية ينطلق منها نحو التأويل الأسطوري.

ومع ذلك، لا بد من طرح سؤال نقدي: هل هذا الحضور الأسطوري هو قصد واعٍ من الشابي، أم هو قراءة تأويلية غنية من الناقد؟ إن منهج الجوة، بولائه للمحايثة، لا يجيب عن هذا السؤال بشكل مباشر، لأنه يركز على ما يفعله النص لا ما قصده المؤلف. ولكن غنى التأويل الذي يقدمه يفتح الباب أمام احتمال أن تكون هذه البنى الأنموذجية جزءا مما أسماه كارل يونغ اللاوعي الجمعي، والذي قد يعبر عن نفسه في الإبداع الفني دون وعي كامل من المبدع. فالشاعر، في لحظة إبداعه القصوى، قد يتصل بهذه النماذج الإنسانية الخالدة.

إن ما حققه الجوة في هذا العنصر هو إنجاز نقدي مركب. لقد أثبت أن المنهج البنيوي–الإنشائي، الذي يُتهم أحيانا بالانغلاق على شكلانية جافة، قادر على الانفتاح على أعمق الأبعاد الإنسانية والثقافية الكامنة في النص. لقد أظهر أن شكل القصيدة لا يحمل فقط شفرتها الصوتية والنحوية، بل يحمل أيضا شفرتها الأسطورية. وبذلك، تحولت قصيدة الشابي

[1] المصدر نفسه، ص231.

تحت عدسته من مجرد قصيدة رومانسية عن الألم والأمل، إلى ميثولوجيا مصغرة، أي عملية صناعة أسطورة جديدة، هي أسطورة الصباح الجديد الذي يتجاوز الزمان والمكان ليصبح رمزا لكل انبعاث إنساني ممكن.

المطلب الثالث: فاعلية المنظور الإنشائي وحدوده: تقويم مشروع الجوة النقدي

يأتي هذا المطلب في ختام المبحث بوصفه لحظة تقويمية تتوّج مسار التحليل النظري والتطبيقي للمنهج الإنشائي عند أحمد الجوّة، إذ يسعى إلى مساءلة هذا المنظور في ضوء فاعليته وحدوده، وبيان مدى قدرته على بلورة مشروع نقدي متماسك يسهم في تجديد مقاربة الشعرية العربية المعاصرة. فبعد أن تمّ الكشف عن أسسه الإبستمولوجية وتجلياته التطبيقية في قراءة (الصباح الجديد)، تبرز الحاجة إلى النظر في طبيعة هذا المشروع، لا من جهة ما يقترحه من مفاهيم فحسب، بل من حيث قدرته على إنتاج معرفة نقدية جديدة تتجاوز الطابع الوصفي إلى الفعل التأويلي البنائي.

ينطلق هذا المطلب من وعي بأن كلّ منهج نقدي يظلّ محكوما بحدوده المعرفية والمنهجية، مهما بلغت طاقته التفسيرية. فالمنظور الإنشائي، وإن تميّز بقدرته على استكناه منطق البناء الداخلي للنص وعلى تجاوز القراءات الشكلانية إلى قراءة تتأسس على مبدأ التشييد، فإنه يثير في الوقت ذاته أسئلة حول طبيعة انفتاحه على السياق الثقافي والتاريخي، وحول مدى توازنه بين الصرامة التحليلية والحس الجمالي الذي تقتضيه الشعرية.

وعليه، تتمحور الإشكالية الأساسية لهذا المطلب حول مدى فاعلية المنظور الإنشائي عند أحمد الجوّة في بناء نموذج نقدي عربي معاصر، وحدود هذا النموذج في مقاربة النص الشعري بين الانفتاح والتقييد. فالقراءة التقويمية هنا لا تهدف إلى نفي المنهج أو تمجيده، بل إلى تفكيك منطقه الداخلي، ورصد ما أضافه إلى النقد العربي من مفاهيم وإجراءات، وما كشفه من إمكانات، مقابل ما واجهه من قيود أو مناطق صمت.

بهذا المعنى، يتّخذ هذا المطلب بعدا تأمليا نقديا، يرصد التحوّل الذي أحدثه أحمد الجوّة في وعي القراءة العربية الحديثة، ويختبر مدى قدرة مشروعه على الموازنة بين المعرفة الجمالية والمعرفة المنهجية، بين الرؤية الكلية للنص والانفتاح على تعدد تأويلاته. ومن ثمّ، يغدو التقويم هنا فعل كشف مزدوج؛ كشف لقوة المنهج في استنطاق الشعر، وكشف لحدوده حين يواجه تعقيد التجربة الشعرية وتنوّع مقاصدها.

1-انتصار المحايثة: علمية المنهج ومَوْضَعَة الشعرية

بعد رحلة تحليلية مفصلة في ممارسة أحمد الجوة النقدية، نصل إلى لحظة التقويم النقدي التي تسعى إلى تقدير قيمة هذا المنجز وتحديد مكاسبه المعرفية. إن أبرز ما يميز منهج الجوة الإنشائي، ويمنحه قوته المعرفية، هو التزامه الصارم بمبدأ المحايثة؛ أي الانطلاق من النص، والاشتغال داخل حدوده[1]، والعودة إليه في نهاية المطاف كمرجع وحيد للبرهنة والحكم. هذا الاختيار المنهجي ليس مجرد تقنية، بل هو موقف إبستمولوجي يمثل انتصارا للمحايثة على مناهج النقد السياقي (التاريخي، الاجتماعي، النفسي) التي طالما هيمنت على المشهد النقدي العربي. فمن خلال هذا الالتزام، يسعى الجوة إلى تحقيق علمية في مقاربته، وإلى مَوْضَعَة الشعرية، أي تحويلها من تجربة ذاتية غامضة وانطباع شخصي، إلى ظاهرة نصية ملموسة، لها قوانينها وآلياتها القابلة للرصد والتحليل والوصف. يهدف هذا العنصر إلى استجلاء أبعاد هذا المكسب المعرفي، مبينا كيف أن صرامة المنهج الإنشائي تنجح في بناء معرفة بالنص تتسم بالدقة والموضوعية، وتقاوم سيولة الأحكام الانطباعية، وتؤسس لممارسة نقدية تطمح إلى أن تكون علما للأدب لا مجرد حديث عنه.

في مقابل الممارسات النقدية التي كانت تنظر إلى النص الأدبي كوثيقة تاريخية، أو انعكاس لواقع اجتماعي، أو إفصاح عن عقد نفسية، يأتي مشروع أحمد الجوة ليؤسس

[1] يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2002، ص120.

لقطيعة إبستمولوجية حاسمة. قوام هذه القطيعة هو مبدأ المحايثة، الذي ينص على أن أدبية الأدب، أو شعريته، لا تكمن في أي شيء خارج النص، بل في طريقة بنائه اللغوي والشكلي. إن هذا الموقف، المستلهم من الشكلانيين الروس والبنيويين الفرنسيين، هو ما يمنح تحليل الجوة طابعه العلمي المميز. فبدلا من إصدار أحكام قيمية فضفاضة (قصيدة رائعة، شاعر مبدع)، ينخرط الجوة في عملية وصف دقيقة وممنهجة لآليات اشتغال النص.

تتجلى هذه العلمية في كل خطوة من خطوات تحليله. فعندما يدرس النسق الصوتي، لا يعتمد على ذوقه السمعي، بل يقدم أدلة نصية ملموسة (الجناس، تكرار الحروف، الحزم الصوتية). وعندما يحلل النسق الإيقاعي، لا يكتفي بالشعور بموسيقى البحر، بل يفكك بنيته (فاعِلُنْ فاعِلانْ)، ويربطها بالبنية المقطعية وبنية العنوان، محولا الإحساس بالموسيقى إلى تحليل لبنيتها ووظيفتها. هذه المنهجية، التي تعتمد على الملاحظة والوصف والتصنيف والتحليل، هي أقرب ما تكون إلى منهجية العلوم الإنسانية التي تسعى إلى بناء معرفة موضوعية بظواهرها. وهذا يتوافق مع دعوة الناقد المغربي محمد برادة إلى ضرورة الانتقال بالنقد العربي من مرحلة التذوق الانطباعي إلى مرحلة التحليل العلمي الذي يتسلح بأدوات منهجية واضحة[1]. يمثل الجوة، في هذا التحليل، تجسيدا حيا لهذه الدعوة.

إن المكسب المعرفي الأكبر لهذا المنهج المحايث هو ما أسميناه مَوْضَعَة الشعرية. فالشعرية تكون سرا غامضا أو هبة سماوية لا يمكن تفسيرها، وأصبحت موضوعا للمعرفة، أي ظاهرة لها مكوناتها وآليات إنتاجها التي يمكن تحديدها بدقة. فحين يفكك الجوة نسق التصوير الشعري، مبينا كيف يتدرج من التشخيص البسيط إلى الاستعارة المركبة ثم إلى البنية الأسطورية، فإنه لا يشرح الصور، بل يشرح آلية إنتاج الصور. إنه يجيب عن سؤال كيف تعمل القصيدة، لا فقط ماذا تقول. وهذا الانتقال من الماذا إلى الكيف هو جوهر الثورة الشكلانية والبنيوية.

[1] محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، مرجع سابق، ص 27.

وفي تقديرنا، فإن هذه العملية تمنح الناقد والقارئ على حد سواء سلطة معرفية جديدة. فلم يعد القارئ مجرد متلقٍ سلبي يتأثر بسحر الشعر، بل أصبح قادرا بفضل الأدوات التي يقدمها الجوة، على فهم مصدر هذا السحر. لقد نزع الجوة الهالة الغامضة عن الشعر، لا ليفقده قيمته، بل ليجعله موضوعا للتفكير العقلاني والتحليل المنطقي. وهذا يذكرنا بمشروع رولان بارت في كتابه نقد وحقيقة، حيث دافع عن علم للأدب لا يهدف إلى تحديد معنى النص، بل إلى وصف منطق المعاني الممكنة التي يسمح بها . يمارس الجوة نوعا من هذا العلم، لكنه يوجهه نحو الكشف عن المعنى الجامع الذي يحقق الانسجام، كما رأينا سابقا.

إن هذه الصرامة المحايثة هي التي تسمح للجوة ببناء حجج نقدية قوية ومتماسكة. فعندما يربط بين سرعة بحر المتدارك وبين حركة انتشار الصباح، أو بين بنية القافية المتغيرة وبين جدلية الثبات والتغير، فإنه لا يقدم مجرد تأويل شخصي، بل يقدم حجة مؤسسة على علاقة شكلية يمكن التحقق منها داخل النص. هذه الحجج، وإن كانت قابلة للنقاش، إلا أنها تتميز بكونها تستند إلى بيانات نصية، مما يرفع مستوى النقاش النقدي من تبادل الأذواق إلى حوار حول الأدلة والتفسيرات.

لكن، وكما أشرنا في مطلب سابق، فإن قوة هذا الانتصار للمحايثة هي نفسها التي تخفي وراءها حدودها. فالموضوعية التي يحققها المنهج هي موضوعية داخل–نصية، تتحقق عبر تجاهل العالم الخارجي للنص عمدا. إن علمية المنهج تأتي على حساب شمولية الرؤية. فالمنهج الإنشائي، في تركيزه على كيف يُبنى النص، قد لا يكون الأداة المثلى للإجابة عن أسئلة أخرى لا تقل أهمية، مثل: لماذا كُتب هذا النص في هذا السياق بالذات؟ أو ما هي وظيفته الاجتماعية والتاريخية؟

وعلى الرغم من هذه الحدود التي سنفصلها في العنصر الموالي، فإن المكسب الذي يحققه الجوة يظل ذا أهمية قصوى في تاريخ النقد العربي. لقد قدم نموذجا للممارسة النقدية التي تحترم نصية النص وتأخذ لغته على محمل الجد. ففي سياق نقدي كان يميل أحيانا إلى

استخدام النص الأدبي كمجرد منطلق للحديث عن قضايا أيديولوجية أو اجتماعية، يعيد الجوة الاعتبار للنص نفسه، ويعلن أن القصيدة هي موضوع النقد الأول والأخير. إن انتصار المحايثة في تحليله هو انتصار لأدبية الأدب، وتأكيد على أن فهم العمل الفني يبدأ من فهم صنعته الفنية. وبذلك، فإن الجوة لا يقدم لنا مجرد تحليل لقصيدة، بل يقدم درسا في كيفية القراءة؛ قراءة متأنية، دقيقة، عميقة، تحترم النص وتستنطقه من الداخل، وتجد في مبانيه مفتاح الكشف عن أسرار معانيه.

2- قلق السياق: إقصاء المنهج للذات التاريخية والمرجع البيوغرافي

إن لكل اختيار منهجي ثمنا معرفيا. وإذا كان انتصار المحايثة في منهج أحمد الجوة قد حقق مكسبا جليا في مَوْضَعَة الشعرية، فإن هذا الانتصار لم يأتِ بلا تضحيات. إن الثمن الأكبر الذي يدفعه المنهج الإنشائي، في سبيل تحقيق علميته وانغلاقه على النص، هو إقصاء أو في أفضل الأحوال تهميش كل ما يقع خارج الحدود الشكلية للنص. وهذا الخارج ليس مجرد تفاصيل هامشية، بل هو لحم ودم التجربة الإنسانية الذات الشاعرة بتاريخها وألمها، والسياق الاجتماعي والسياسي الذي ولدت فيه القصيدة. يظهر هنا ما يمكن أن نسميه قلق السياق؛ فالمنهج، في سعيه الحثيث نحو النظام الداخلي للنص، يبدو قلقا من أي ضجيج قد يأتي من الخارج فيشوّش على صفاء المعمار الهندسي. يهدف هذا العنصر إلى تحليل هذا الإقصاء المنهجي، مبينا كيف أن التركيز الكلي على بنية النص قد يؤدي إلى إغفال أبعاد دلالية حيوية، وكيف أن غياب الذات الشابية التاريخية (الشاعر المريض، الثائر، المنفي) والسياق التونسي في فترة المخاض الوطني، قد يجعل من الصباح الجديد مجرد بنية جمالية مجردة، منفصلة عن جذورها الوجودية والتاريخية التي منحتها زخمها وقوتها الأصلية. وفي ذات السياق، يتناول الشاعر والناقد محمد بنيس ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب من منظور المنهج البنيوي التوليدي، موضحا رؤيته المنهجية التي تقوم على مقاربة النص الشعري في مستوييه الداخلي والخارجي. فهو يؤكد أنه سعى إلى

الربط بين قراءة البنية النصية وما يحيط بها من سياقات فكرية واجتماعية، مستفيدًا من البنيوية في الكشف عن القوانين المنظمة للبنيات الدالة، ومن المادية التاريخية الجدلية في تفسير طبيعتها ووظيفتها الجمالية والاجتماعية، مستأنسا بنصيحة (تروتسكي) في نقده للشكلانيين، ومعتمدا في ذلك على مبادئ البنيوية التكوينية[1].

إن أول ما يلاحظه القارئ المتمعن في دراسة الجوة هو الغياب شبه التام لأي إشارة إلى أبي القاسم الشابي، الإنسان. فالاسم يرد في العنوان كنسبة للقصيدة، ثم يختفي ليحل محله الصوت المتكلم أو الشاعر كمفاهيم إجرائية مجردة. هذا الاختيار ليس عفويا، بل هو قرار منهجي واعٍ ينسجم مع مبدأ موت المؤلف الذي أعلنه رولان بارت، حيث يصبح النص نسيجا من الاقتباسات والكاتب مجرد كاتب مدوّن حديث لا يسبق النص بل يولد معه. يطبق الجوة هذا المبدأ بصرامة، فيركز على ما يفعله النص بدلا من ما أراده الشاعر.

لكن، وفي تقديرنا، فإن تطبيق هذا المبدأ على شاعر مثل الشابي يطرح إشكالية كبرى. فالشعر الشابي، وقصيدة الصباح الجديد تحديدا، ليس مجرد بناء لغوي، بل هو صرخة وجودية مرتبطة ارتباطا وثيقا بسيرة ذاتية مأساوية. فالقصيدة كتبت في سياق معاناة الشاعر الطويلة مع مرض القلب الذي أودى بحياته شابا. إن مفردات (الجراح والشجون والنواح) في القصيدة ليست مجرد دوالّ في بنية شعرية، بل هي إحالات مباشرة إلى تجربة ألم جسدي ونفسي حقيقية. وعندما يقصي المنهج الإنشائي هذا المرجع البيوغرافي، فإنه يخاطر بتجريد هذه الكلمات من جزء كبير من شحنتها العاطفية والوجودية. إن عبارة (اسكني يا جراح) تبدو مختلفة تماما حين نقرأها كبنية نحوية متوازية مع (اسكتي يا شجون)، وحين نقرأها كاستغاثة فعلية من شاب يحتضر يتحدى آلام جسده. إن المنهج الإنشائي، بتركيزه على وظيفتها البنائية، قد يغفل عن ثقلها الوجودي.

[1] محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1970، ص11.

وهذا ما ينتقده الناقد المصري غالي شكري في مجمل أعماله، حيث يصر على أن الأدب ظاهرة اجتماعية تاريخية، وأن تجاهل علاقة المبدع بعصره وبحياته هو بتر للعمل الأدبي وتشويه لمعناه[1]. من منظور غالي شكري، فإن تحليل الجوة، على الرغم من دقته الشكلية، سيبدو تحليلا مبتورا لأنه يعزل القصيدة عن تربتها التي نبتت فيها. فالصباح الجديد ليس مجرد انبعاث أسطوري لأدونيس، بل هو أيضا حلم بالشفاء، وتحدٍ للموت، وانتصار للإرادة الإنسانية الفردية في مواجهة قدر بيولوجي قاسٍ. وهذا البعد الإنساني المباشر هو ما قد يضيع في ثنايا التحليل البنيوي الصارم.

يمتد هذا الإقصاء ليشمل السياق التاريخي الأوسع. فقد كتبت القصيدة في فترة حرجة من تاريخ تونس، فترة الاستعمار الفرنسي وصعود الحركات الوطنية. إن الظلام والقرون وجبال الهموم في القصيدة لا يمكن فصلها دلاليا عن واقع الاستعمار، والقمع الذي كان يعيشه المجتمع التونسي. والصباح الجديد ليس مجرد شروق للشمس، بل هو أيضا رمز للأمل في التحرر الوطني والاستقلال. لقد قرأ جيل كامل من التونسيين والعرب هذه القصيدة كنشيد للثورة والحرية.

المنهج الإنشائي للجوة، بالتزامه المحايث، يتجنب هذا التأويل السياسي المباشر. فهو يفضل تأويل الصباح كرمز كوني للانبعاث الأسطوري، أو كرمز نفسي للخلاص الروحي. وهذا التأويل، رغم عمقه، يخاطر بتجريد القصيدة من بعدها السياسي المباشر الذي كان أحد أهم مصادر قوتها وتأثيرها التاريخي. إن النصوص الأدبية لها وجود في العالم، ومتورطة في التاريخ والمجتمع والسلطة. انغلاق الجوة على نصية النص، يمارس نوعا من التعالي على دنيوية النص، أي على ارتباطه بالعالم المادي والتاريخي.

ومن هنا يبدو لنا أن قلق السياق في منهج الجوة هو نتيجة مباشرة لرهانه على النظام والانسجام. فإدخال السياق، بضجيجه وتناقضاته وتعقيداته، قد يهدد المعمار الهندسي

[1] شكري غالي: ثورة المعتزل– دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، 1978، ص55.

الصافي الذي يسعى الناقد للكشف عنه. إن السياق يُخلّ بالنظام، والسيرة الذاتية تُفسد تجريد البنية. ولذلك، يبدو أن المنهج يفضل إبقاءهما خارج الباب ليتمكن من العمل في مختبره النصي النقي.

لكن، هل هذا الإقصاء مطلق في تحليل الجوة؟ في تقديرنا، لا. فهناك لحظات يبدو فيها السياق وكأنه يتسلل من شقوق البناء المحكم. فعندما يتحدث الجوة عن الرغبة الملحة للمتكلم في إزالة آلام الجسد والروح (المرض – الغربة)، فإنه يفتح قوسين صغيرين (المرض – الغربة) يسمح فيهما للسيرة الذاتية بالظهور للحظة وجيزة قبل أن يغلق القوسين ويعود إلى التحليل البنيوي. هذه اللحظة على قصرها، تكشف عن وعي الناقد بوجود هذا الخارج، ولكنه يختار طوعه أن يجعله هامشيا لا مركزيا. إنها أشبه باعتراف سريع بوجود السياق، يليه عودة سريعة إلى أمان المنهج المحايث.

في الختام، إن قلق السياق في منهج الجوة هو الثمن الضروري لتحقيق موضوعية التحليل. لقد اختار الجوة أن يضحي بالبعد البيوغرافي والتاريخي في سبيل الكشف عن شعرية النص في أنقى صورها. وهذا اختيار منهجي له مشروعيته ومكاسبه، كما بينا في العنصر السابق. لكنه يترك القارئ أمام سؤال مفتوح: هل يمكننا حقا أن نفهم الصباح الجديد للشابي فهما كاملا دون أن نستحضر صورة الشاعر نفسه، وهو يكتب بدمه ومعاناته، في قلب ليل تاريخي طويل، حالما بصباح قد لا يعيش ليراه؟ إن تحليل الجوة يقدم لنا تشريحا رائعا لجسد القصيدة، لكنه قد يتركنا متعطشين لمعرفة المزيد عن روحها التي ولدت في رحم الألم والتاريخ.

3-من الكشف إلى البناء: هل المعنى الجامع اكتشاف نصي أم إبداع منهجي؟

نصل الآن إلى السؤال الأخير والأكثر عمقا في تقويمنا النقدي لمشروع أحمد الجوة: هل النسق الجامع والتآلف التام بين المباني والمعاني الذي يصل إليه التحليل هو حقيقة موضوعية كامنة في طبقات النص، قام الناقد بمجرد الكشف عنها بحيادية العالم في

مختبره؟ أم أن هذا الانسجام الكلي هو في جوهره، بناء معرفي وجمالي، أبدعه المنهج النقدي نفسه وفرضه على النص ليحقق غاياته الإبستمولوجية في النظام والوحدة؟ إن هذا السؤال ينقلنا من تقويم المنهج إلى التأمل في طبيعة الفعل النقدي ذاته، وعلاقته الملتبسة بالحقيقة. فهو لا يهدف إلى التشكيك في نزاهة الناقد، بل إلى استكشاف الحدود الفاصلة بين القراءة كفعل اكتشاف، والقراءة كفعل إبداع. ومن هنا يبدو لنا أن تحليل الجوة يضعنا في قلب هذه الإشكالية، حيث يتداخل ما يقوله النص مع ما يقوله المنهج عن النص إلى درجة يصعب معها الفصل، مما يدفعنا إلى التساؤل: هل المعنى النهائي الذي توصلنا إليه هو معنى القصيدة، أم معنى قراءة الجوة للقصيدة؟

لا يمكن لأي قارئ منصف إلا أن يعترف بالبراعة الهائلة التي يبني بها أحمد الجوة حجته. فهو كما رأينا، لا يفرض المعنى الجامع فرضا، بل يبدو وكأنه يستخرجه استخراجا منطقيا من أدق تفاصيل النص. إنه يقودنا في رحلة تحليلية مقنعة، يصعد بنا من الفونيم إلى الإيقاع، ومن التركيب إلى الصورة، ومن الصورة إلى الأسطورة، وفي كل محطة، يجمع الأدلة التي تشير جميعها إلى وجهة واحدة: وجهة التآلف والانسجام في خدمة معنى الصباح الجديد. إن القوة الإقناعية لهذا المسار تجعلنا نميل، في الوهلة الأولى، إلى الاعتقاد بأن هذا المعنى كان هناك دائما، كامنا في النص كتمثال في كتلة رخام، وما فعله الناقد هو مجرد إزاحة الغبار والأجزاء الزائدة ليكشف عن شكله الأصلي النقي.

هذه النظرة إلى النقد كفعل كشف عن حقيقة نصية مسبقة الوجود هي النظرة الكلاسيكية التي ترى في النص مستودعا للمعنى، وفي الناقد خبيرا مؤهلا لاستخراجه. ويستند الجوة، بوعي أو بغير وعي، إلى هذه النظرة حين يستخدم لغة تقريرية توحي بالموضوعية المطلقة. فهو يقول: "يؤسس النسق الإنشائي (...) معمار هذه القصيدة ويجسد

جريان الكلام الشعري"[1]، أو "تظهر هذه الترسيمة إنشائية التأليف"[2]. هذه العبارات لا تقدم الأمر كتأويل ممكن، بل كحقيقة قائمة.

ولكن، وفي تقديرنا، فإن هذه العملية ليست مجرد كشف، بل هي أيضا عملية بناء نشطة. فالناقد ليس مجرد مرآة سلبية، بل هو فاعل معرفي يختار أدواته، ويوجه أسئلته، ويربط بين النتائج بطريقة تخدم سردية معينة. إن السردية التي يبنيها الجوة هي سردية الانسجام، وهي سردية قوية وجميلة، لكنها تظل سردية من بين سرديات أخرى ممكنة. فالأدلة التي جمعها، وإن كانت كلها صحيحة وموجودة في النص، إلا أن الربط بينها وتأويلها ضمن نسق جامع واحد هو فعل إبداعي من الناقد.

لنأخذ مثالا: إن ملاحظة وجود التوازي بين اسكني يا جراح واسكتي يا شجون هي فعل كشف. لكن تفسير هذا التوازي كجزء من جدلية إنشاء/خبر تجسد التحول من الانكسار إلى الانتصار هو فعل بناء تأويلي. فقد كان من الممكن لناقد آخر، ربما من مدرسة التحليل النفسي، أن يرى في هذا التكرار علامة على عصاب قهري ورغبة يائسة في السيطرة على ألم لا يمكن السيطرة عليه، مما يفتح النص على معنى التمزق لا الانسجام. وبالمثل، فإن ربط بحر المتدارك السريع بانتشار النور هو بناء تأويلي، فقد يراه ناقد آخر علامة على اللهفة والقلق ومحاولة الهروب من واقع بطيء ومؤلم.

إن ما نود قوله هنا ليس أن تأويل الجوة خاطئ والآخرين صواب، بل إن البيانات النصية الخام (التوازي، الوزن) هي متعددة الإمكانات التأويلية، وأن الناقد، عبر منهجه، يختار إحدى هذه الإمكانات ويبني عليها نموذجه التفسيري. وهذا يتوافق مع ما يطرحه منظر التلقي الألماني فولفغانغ إيزر، الذي يرى أن النص الأدبي مليء بفجوات ومواطن

[1] أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، مصدر سابق، ص217.

[2] المصدر نفسه، ص 227.

اللاتحديد ، وأن القارئ (أو الناقد) هو الذي يملأ هذه الفجوات عبر عملية تحقيق للمعنى [1]. من هذا المنظور، فإن النسق الجامع الذي يصل إليه الجوة هو تحقيق باهر ومتقن لإمكانات الانسجام الكامنة في النص، لكنه في الوقت ذاته، يغفل أو يهمش إمكانات أخرى (مثل إمكانات التنافر أو التشظي) قد يحققها قارئ آخر بمنهج مختلف.

وهنا يمكن استحضار رؤية الناقد عبد الله الغذامي الناقد غالبا ما يمارس نوعا من التكفير عن خطيئة النص، أي عن فوضويته وتناقضاته، وذلك عبر فرض نظام ومنطق عليه. يرى الغذامي أنّ الناقد يبحث عن النسق، والنص يقدم الفوضى، ومن هذا الصراع يولد التأويل الذي هو محاولة لترويض الفوضى[2]. يمكننا أن نرى في تحليل الجوة نوعا من هذا الترويض البارع لفوضى الألم والمعاناة في نص الشابي. لقد أخذ صرخة الشابي الوجودية، وصاغها في معمار هندسي متكامل. وهذا الفعل في حد ذاته، هو فعل إبداعي يوازي في بعض جوانبه فعل الشاعر نفسه.

إذن، هل المعنى الجامع اكتشاف أم إبداع؟ الإجابة، في تقديرنا، هي أنه الاثنان معا في جدلية لا تنفصم. إنه اكتشاف للبنى والمكونات والعلاقات الكامنة في المادة النصية، وهو إبداع في طريقة تنظيم هذه المكونات وربطها وتأويلها ضمن كلية دالة ومتماسكة. إن الجوة لم يخترع وجود التكافؤات الصوتية أو التوازيات النحوية، ولكنه أبدع السردية الكبرى التي تجعل من هذه الظواهر المتفرقة جوقة متناغمة تنشد نشيد الصباح الجديد.

وهذا يقودنا إلى الخاتمة النهائية حول طبيعة الفعل النقدي كما يمارسه الجوة. إن مشروعه يمثل نموذجا للنقد الذي لا يكتفي بالوصف ولا يقفز إلى الحكم، بل ينخرط في عملية بناء للمعنى بالتعاون مع النص. إنه يذكرنا بأن القراءة النقدية العميقة ليست مجرد

[1] فولفغانغ إيزر: فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، 1995، ص 61.

[2] عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير–من البنيوية إلى التشريحية، مرجع سابق، ص 41.

استهلاك للنص، بل هي إعادة إنتاج له، هي كتابة ثانية تجعل من النص الأصلي أكثر غنى وإشعاعا. لقد قدم لنا الجوة قصيدة الصباح الجديد وقد أعيد بناؤها عبر عدسة المنهج الإنشائي، فبدت لنا أكثر نظاما وتماسكا وجمالا معماريا. وهذا البناء النقدي، وإن كان يختلف عن بناء الشاعر، إلا أنه لا يقل عنه إبداعا وقيمة معرفية. إنه يثبت أن مهمة النقد الكبرى ليست فقط في أن يقول لنا ماذا يعني النص، بل في أن يرينا كيف يمكن للمعنى أن يُبنى؛ وهو إنجاز لا يتحقق إلا حين يلتقي نص عظيم مع ناقد عظيم.



خاتمة



خاتمة

في ختام هذه الأطروحة، وبعد مسار بحثي حاولنا فيه تتبّع مفهوم "الشعرية" منذ منابعه الأولى في الفكرين اليوناني والعربي، وما تخلل ذلك من وقوف عند إشكالياته الأنطولوجية المتصلة بتحديد ماهية الأجناس الأدبية ووظائفها، ثم استكشاف تجلياته التطبيقية ضمن العلاقة الملتبسة بين الشعر والقضية، نكون قد بلغنا المحطة الأخيرة التي تتيح لنا تركيب الخلاصات الجوهرية التي أسفر عنها البحث. ورغم أنّ هذه النتائج لا تزعم الإحاطة النهائية بموضوع يتسم بالتشعّب والانفتاح، فإنها تمثل إسهاما معرفيا محددا يفتح آفاقا رحبة لمساءلات جديدة. وفيما يلي، سنعرض هذه الخلاصات وما تنطوي عليه من أبعاد نظرية ونقدية:

أولا: توصل البحث في استنتاجه الأولي والأكثر جذرية إلى أن مقاربة مسار مفهوم "الشعرية" في النقد العربي المعاصر ليست مجرد تاريخ لمصطلح، بل هي، في أعمق تجلياتها، حفر أركيولوجي في طبقات الوعي النقدي العربي، يكشف عن كونه مرآة لأزمة أعمق تتعلق بشروط إنتاج الخطاب النقدي نفسه في سياق متوتر بين سلطة التراث وصدمة الحداثة. فكل اختيار منهجي، وكل سجال مصطلحي، وكل قطيعة معلنة، لم تكن سوى تجل سطحي لهذا القلق الوجودي الذي اعترى الذات العربية وهي تحاول إعادة تعريف علاقتها بنفسها وبالآخر. لقد كانت الشعرية هي الساحة الرمزية التي دارت فيها هذه المعركة، ساحة البحث المضني عن لغة نقدية تكون في آن واحد معاصرة في أدواتها وأصيلة في انتمائها، وهو ما يفسر كل التوترات والتناقضات التي وسمت هذا المسار.

ثانيا: كشفت الحفريات المعرفية في التراث النقدي عن أن البلاغة العربية، في ذرواتها المعرفية مع الجرجاني والقرطاجني، لم تكن مجرد صنعة شكلانية، بل احتوت بالفعل على "شعرية كامنة" ذات وعي فلسفي وبنيوي مدهش، قادرة على بناء نظريات متكاملة في "النظم" و"التخييل". إن نظرية النظم، على سبيل المثال، لم تكن مجرد قواعد نحوية، بل كانت مشروعا بنيويا باكرا يرى القيمة الجمالية في شبكة العلاقات الداخلية للنص. وكذلك نظرية التخييل، لم تكن مجرد استلهام للمحاكاة الأرسطية، بل كانت تأسيسا لعلم نفس جمالي يربط بين بنية

القول وأثره في المتلقي. إن هذه النتيجة تؤكد أن الحداثة النقدية لم تهبط على أرض فكرية جرداء، بل على أرض كانت تمتلك الأدوات النظرية الكامنة التي كان يمكن أن تؤسس لحداثتها الخاصة.

ثالثا: أفرز تحليل العلاقة مع المركز اليوناني نتيجة مفادها أن تفاعل النقاد العرب الكلاسيكيين، كالقرطاجني، مع الفكر الأرسطي لم يكن عملية استلاب أو استنساخ، بل كان "تملكا إبداعيا" وحوارية نقدية ندية، أعادت إنتاج المفهوم اليوناني في سياق مغاير. فهذه الممارسة لم تقم بنقل المحاكاة الأرسطية كما هي، بل قامت بتطويعها وتكييفها لتجيب على أسئلة الشعرية العربية الخاصة، ودمجتها في منظومة فكرية جديدة هي منظومة "التخييل". وهذا يمثل نموذجا تاريخيا لعلاقة خلاقة مع الآخر الفكري، علاقة لا تقوم على الانغلاق المتعالي ولا على الذوبان التام، بل على الفحص والنقد وإعادة الإنتاج، وهو نموذج تفتقر إليه الكثير من الممارسات النقدية العربية المعاصرة في تعاملها مع النظريات الغربية.

رابعا: تبين أن "صدمة الحداثة" لم تكن مجرد تأثر عابر، بل كانت حدثا معرفيا مزلزلا كشف عن تكلس الممارسة البلاغية المتأخرة، مما جعل "استيراد المفهوم" ضرورة تاريخية أنتجت بدورها إشكالية التبعية المعرفية والتأخر التاريخي. فالنظام البلاغي، الذي فقد روحه الإشكالية وتحول إلى قواعد مدرسية ميتة، بدا عاجزا تماما عن استيعاب الأسئلة الجديدة التي طرحتها الرواية وقصيدة النثر. وفي هذا الفراغ النقدي، لم يكن الالتفات نحو الغرب ترفا، بل كان شرطا للبقاء على قيد الحياة الفكرية. لكن هذه الضرورة فرضت بدورها علاقة غير متكافئة، أصبح فيها النقد العربي غالبا في موقع المتلقي والمطبق، لا الشريك والمنتج، وهو ما رسخ إحساسا بالاغتراب المعرفي لا يزال يلقي بظلاله على المشهد النقدي حتى اليوم.

خامسا: أفضى تتبع السجالات حول ترجمة مصطلح "La poétique" إلى أن "الفوضى المصطلحية" التي شهدها الحقل النقدي لم تكن أزمة لغوية سطحية، بل كانت عرضا مرضيا لحالة من التيه المنهجي وغياب المشروع النقدي الجماعي الموحد. إن ظهور ما يربو على عشرين مقابلا للمصطلح الواحد، من "الشعرية" و"الشاعرية" إلى "الإنشائية" و"البويطيقا"،

يكشف عن هيمنة الاجتهادات الفردية، وغياب التنسيق المؤسسي، والتردد العميق بين الرغبة في إيجاد مقابل أثيل في التراث والخوف من ملابساته، وبين تبني اللفظ الأكثر شيوعا رغم ما يثيره من التباس. إن هذه المعركة حول الكلمات كانت في حقيقتها معركة حول المفاهيم، وحول الحق في تحديد هوية هذا العلم الجديد في سياق لم يستقر بعد على رؤية واضحة لمشروعه الحداثي.

سادسا: أكدت الدراسة أن مفهوم "الجنس الأدبي" قد خضع لتحول إبستمولوجي جذري، فانتقل من كونه "قانونا معياريا" ذا سلطة قمعية في النقد الكلاسيكي، إلى "نموذج وصفي" مرن وأداة تحليلية في النقد الحديث. هذا التحول ليس مجرد تغيير في الأدوات، بل هو انعكاس لتحول أعمق في علاقة الثقافة بذاتها وبإبداعها. فالنظرة المعيارية، التي سادت في عصور الاستقرار، كانت ترى في الأجناس قوالب مثالية وأبدية، وكان الإبداع يقاس بمدى مطابقته لهذه القوالب. أما النظرة الوصفية، التي ولدت من رحم الحداثة القلقة، فترى في الأجناس بنى تاريخية متغيرة، وتنظر إلى الإبداع لا بوصفه محاكاة للماضي، بل بوصفه مغامرة نحو المجهول. إنه انتقال من عصر اليقين إلى عصر السؤال.

سابعا: أظهر التحليل أن هوية الجنس الأدبي ليست بنية شكلية خالصة، بل هي نتاج جدلية معقدة بين "المحددات البنيوية الداخلية" (قوانين الشكل والخطاب) و"المحددات الخارجية" التي تجعل منه "مؤسسة" تاريخية واجتماعية، لها وظائفها وعقودها الضمنية مع القارئ. فالاقتصار على التحليل الشكلي المحايث يقدم صورة مبتورة، لأن الجنس لا يكتسب معناه إلا داخل سياقه. فالرواية، على سبيل المثال، ليست مجرد بنية سردية، بل هي أيضا مؤسسة ثقافية ارتبطت بصعود الطبقة البرجوازية والطباعة والفردانية. وهذا يؤكد أن أي دراسة أجناسية جادة لا يمكنها أن تتجاهل هذا التفاعل الحيوي بين النص والعالم، بين الشكل والتاريخ، بين البنية والوظيفة.

ثامنا: فضح البحث وهم "النقاء الجنسي" كإحدى مسلمات النقد التقليدي، وأثبت أن المشهد الأدبي الحديث محكوم بسيولة الأجناس وديناميات "التهجين" و"عبور الحدود"، حيث

أصبح التفاعل بين الأشكال هو القاعدة لا الاستثناء. لقد رأينا كيف يتداخل الشعر والنثر، وكيف تستوعب الرواية الشعر، وتستعير القصيدة السرد، وتتلاشى الحدود بين الأدبي وغير الأدبي. إن هذه السيولة ليست علامة على الفوضى أو الانحطاط كما قد يرى البعض، بل هي علامة على حيوية الأدب وقدرته اللانهائية على التجريب وتوليد أشكال جديدة. لقد أصبح النص الحديث فضاء حواريا مفتوحا، لا صندوقا مغلقا، وهذه النتيجة تفرض على النقد أن يكون مرنا وحواريا بنفس القدر.

تاسعا: استوعب البحث أن "قصيدة النثر" لا تمثل مجرد جنس جديد، بل هي النموذج الأكمل لهذه السيولة، وهي كيان هجين يؤسس هويته على التوتر الخلاق بين ذاكرة الشعر وذاكرة النثر، ويستمد شعريته من خرق الأعراف لا من الالتزام بها. إنها ليست شعرا تخلى عن الوزن، ولا نثرا تزين بالصور، بل هي كيان ثالث يولد من هذا الصراع. لقد أظهر تحليلها أنها، بتخليها عن الإيقاع الخارجي، قد نقلت مركز الثقل الشعري إلى استراتيجيات أخرى كالصورة المكثفة، والإيقاع الداخلي، والإيجاز الشديد، مما يثبت أن الشعرية ليست حكرا على شكل معين، بل هي طاقة كامنة في اللغة يمكن تفجيرها بأساليب متنوعة.

عاشرا: توصل البحث إلى نتيجة جدلية مفادها أن قصيدة النثر، التي بدأت كثورة على نظام الأجناس، لم تؤد إلى "موت الأجناس"، بل تحولت هي ذاتها إلى جنس له أعرافه وتقاليده، مما يؤكد حيوية النظام الأجناسي وقدرته على استيعاب ثوراته وتجديد نفسه. فما كان في البداية خرقا صادما، أصبح مع التكرار عرفا متوقعا، وظهرت داخل قصيدة النثر نفسها مدارس واتجاهات. وهذه الجدلية، التي تحول الثورة إلى مؤسسة، هي القانون الذي يحكم كل تطور فني. إنها تؤكد أن تاريخ الأدب ليس تاريخا لانهيار الأشكال، بل هو تاريخ لتجددها المستمر من خلال الخرق المؤسّس الذي يحول الهدم إلى بناء جديد.

أحد عشر: كشف تحليل شعر معين بسيسو عن وجود "شعرية وظيفية" خاصة، لا تقاس قيمتها الجمالية بالغموض أو التركيب، بل بالفعالية التأثيرية والقدرة على التحريض المباشر. إن هذه النتيجة تدعونا إلى إعادة النظر في مفهوم الشعرية نفسه كقيمة أحادية

ومطلقة. فبدلا من الحديث عن شعرية واحدة، ربما يجب أن نتحدث عن شعريات متعددة، لكل منها معاييرها وقوانينها وغاياتها. فالشعرية الغنائية التي تحتفي بالغموض والذاتية تختلف جذريا عن شعرية التحريض التي تحتفي بالوضوح والجماعية. والاعتراف بهذا التعدد هو المدخل الوحيد لمقاربة الأدب الملتزم مقاربة موضوعية، تتجاوز الأحكام القيمية المسبقة التي غالبا ما تدينه لعدم مطابقته لمعايير الشعرية الغنائية.

اثنا عشر: في قلب هذه الشعرية الوظيفية، تبين أن كل مكونات الخطاب الشعري تخضع لعملية إعادة تشكيل؛ فيتحول "العنوان" من عتبة نصية موحية إلى "لافتة سياسية" قاطعة، وتتحول "الصورة الشعرية" من فضاء للتأمل إلى "استعارة وظيفية" مباشرة كالقصيدة الرصاصة، ويتحول "المعجم" من بحر لغوي متعدد الإمكانيات إلى "ترسانة" إيديولوجية محكمة الإغلاق. إن هذه التحولات ليست إفقارا للشعر، بل هي تكييف واع لأدواته لتتناسب مع متطلبات المعركة. إنها تثبت أن الشاعر الملتزم ليس مجرد حامل للمضمون، بل هو صانع ماهر يعيد هندسة الشكل الشعري بأكمله لجعله السلاح الأكثر فعالية في خدمة القضية.

ثلاثة عشر: أثبت تحليل الخطاب أن الانتقال الواعي من ضمير "الأنا" الفردي إلى ضمير "النحن" الجماعي هو الآلية الخطابية المركزية التي يبني بها الشاعر المحرض شرعيته، ويؤسس لعقد تماه عضوي مع المتلقي، ويحول القصيدة من قول فردي إلى فعل جماعي. فهذا الانتقال ليس مجرد تغيير نحوي، بل هو تحول وجودي وإيديولوجي، تنصهر فيه الذات الفردية في الذات الجماعية، ويصبح صوت الشاعر هو صوت الجماعة. إن هذه "الأنا المركبة" هي التي تمنح الخطاب سلطته، وتحول المتلقي من مجرد قارئ إلى رفيق في النضال، وتجعل من القصيدة تجسيدا حيا للضمير الجمعي.

أربعة عشر: على المستوى البنيوي، أظهر التحليل أن الإيقاع الخليلي الحماسي، والقوافي المدوية، والتراكيب النحوية الآمرة والمتوازية في شعر التحريض، ليست مجرد أدوات شكلية، بل هي أدوات تعبئة نفسية وجسدية بامتياز. فالإيقاع هنا لا يهدف إلى الطرب، بل إلى تحريك الجسد. والقافية لا تهدف إلى التزيين، بل إلى الطرق على وعي المتلقي كالمطرقة.

والتوازي النحوي لا يهدف إلى خلق توازن جمالي، بل إلى بناء يقين إيديولوجي لا يتزعزع. إنها بنية تحتية قوية تعمل على مستوى اللاوعي، وتهيئ المتلقي جسديا ونفسيا لتقبل الرسالة التحريضية، وتثبت أن شكل القصيدة هو جزء لا يتجزأ من فعلها السياسي.

خمسة عشر: تجلت من خلال المقارنة بين نموذجي كوهين وأبو ديب إشكالية العلاقة بين المركز النقدي الغربي والهامش العربي، حيث يمثل الأول نموذجا للصرامة المنهجية والنسق المتجانس، بينما يمثل الثاني أحيانا نموذجا لـ"التلفيق المنهجي" الذي يسعى إلى إثبات الذات عبر تجميع غير متجانس للمرجعيات. إن حالة أبو ديب، كما تم تحليلها، تكشف عن إحدى معضلات الحداثة النقدية العربية: الرغبة في التجاوز والتأسيس، والتي قد تقود أحيانا، بسبب التسرع أو القلق من التأثر، إلى بناء خطابات برّاقة في مصطلحاتها، لكنها هشة في أساسها الإبستمولوجي، لأنها تجمع بين نظريات متنافرة دون أن تنجح في صهرها في رؤية جديدة ومتماسكة.

ستة عشر: أعاد البحث موضعة المنهج الإنشائي للناقد أحمد الجوة، فكشف عن كونه محاولة جادة لـ"تبيئة" المناهج الشكلانية والبنيوية في سياق عربي، عبر تحويلها من بنية ساكنة إلى عملية "إنشاء" ديناميكية تكشف عن معمارية النص وتكوّنه الداخلي. فمصطلح "إنشاء" نفسه، بما يحمله من دلالة الخلق والصنع، يضفي على صرامة البنية بعدا حيويا، ويحول التحليل من تشريح لجثة هامدة إلى متابعة لنمو كائن حي. إن هذا المنهج، وإن لم يكن خاليا من الحدود، يمثل نموذجا متقدما في كيفية الانتقال من مجرد تطبيق المنهج إلى الحوار معه وتطويعه.

سبعة عشر: استطاع البحث أن يجسّر علاقة عضوية بين الشكل والمعنى، حيث أثبت التحليل الإنشائي أن البنى الصوتية والإيقاعية والتركيبية في القصيدة ليست مجرد أوعية محايدة، بل هي "دوالّ" نشطة تجسد وتحاكي المعنى المركزي للنص. لقد رأينا كيف يتحول إيقاع "المتدارك" السريع إلى علامة أيقونية على حركة "الصباح الجديد"، وكيف يصبح الانتقال من صيغة الأمر إلى صيغة الخبر علامة سيميائية على التحول من اليأس إلى اليقين. إن

هذه النتيجة تؤكد أن شعرية النص لا تكمن في زخارفه، بل في عظامه ولحمه، في بنيته العميقة التي هي المعنى وقد تجسد.

ثمانية عشر: أدرك البحث أن المناهج الشكلانية والمحايثة، حتى في أكثر تطبيقاتها براعة، تعاني من "قلق السياق"، حيث يؤدي تركيزها على المعمار الداخلي إلى إقصاء الذات الشاعرة بتاريخها وألمها، والسياق التاريخي الذي يمنح النص زخمه الوجودي. إن قصيدة "الصباح الجديد" للشابي، على سبيل المثال، ليست مجرد بناء أسطوري كوني، بل هي أيضا صرخة شاب تونسي مريض في مواجهة الموت والاستعمار. إن المنهج الذي يقصي هذا البعد، في سبيل تحقيق علمية شكلية، يقدم صورة دقيقة لكنها مبتورة. وهذا يطرح سؤالا كبيرا حول ضرورة بناء مناهج تركيبية تتجاوز هذه الثنائية.

تسعة عشر: تبلورت مساهمة البحث الأكثر أصالة في اللحظة التي تحول فيها من مجرد استخدام للمنهج إلى ممارسة "نقد النقد"، حيث تم تفكيك جهاز الجوة النقدي نفسه، والتشكيك في فكرة "الانسجام الكلي" التي يفرضها المنهج على النص، وطرح إمكانية أن يكون هذا الانسجام "إبداعا منهجيا" من الناقد لا مجرد "اكتشاف نصي". إن الناقد ليس مرآة سلبية، بل هو فاعل يبني سرديته الخاصة عن النص. والاعتراف بهذا الدور البنائي للناقد هو خطوة نحو ممارسة نقدية أكثر وعيا بحدودها وافتراضاتها، وأكثر أمانة لتعقيدات النص التي قد تقاوم كل محاولة للترويض.

عشرون: ولعل الاستنتاج العملي الأخير الذي تخلص إليه هذه الدراسة هو أن مشروع الشعرية في النقد العربي الحديث، بكل مساراته، لم ينجح بعد في تحقيق النقلة الحاسمة من دور "مستهلك النظرية" إلى دور "منتج المعرفة"، وهو ما يبقيه في حالة من التبعية المعرفية والقلق المنهجي. فهذه الرحلة، التي امتدت لعقود، لا تزال في معظمها رحلة تطبيق وتكييف، ولم تصل بعد إلى مرحلة التأسيس لنماذج تفسيرية أصيلة، قادرة على الدخول في حوار ندّي مع المنجز النقدي العالمي، وهو التحدي الأكبر الذي يواجه الأجيال القادمة من النقاد.

وفي الختام، يمكننا القول إن هذا المسار يمثل رحلة معرفية عميقة، انطلقت من سؤال اليقين المنهجي، الذي تجسّد في محاولة الإجابة عن: ما هي القوانين العلمية التي تحكم النص الأدبي؟ وفي سبيل ذلك، سعت المناهج النقدية المتعاقبة، من بنيوية وشكلانية وسيميائية، إلى صياغة إجابات إجرائية صارمة، باحثة عن النظام والبنية والنسق الكامن خلف ظاهرة الإبداع.

بيد أن هذه الرحلة، وكما حاولت هذه الأطروحة أن تبرهن، لم تفض إلى شاطئ اليقين المنشود، بل قادتنا إلى منعطف حاسم طرح سؤالا أشدّ إلحاحا وإرباكا: كيف يمكن مقاربة نصّ أدبي يتخلق في رحم الفوضى، ويتشابك مع التاريخ، وينبض بألم الذات والجماعة؟ لقد شهدنا بذلك انتقالا جوهريا من يقين المنهج إلى قلق التجربة، ومن هدوء المختبر النقدي وصمته إلى ضجيج العالم وصخبه.

ولعل هذا التحول النوعي هو المكسب الأعمق الذي خلصت إليه الدراسة؛ إذ تتجلى القيمة الحقيقية للممارسة النقدية في شجاعتها على طرح أسئلة أكثر جذرية، تبقي النص منفتحا على احتمالاته اللانهائية. ومن هنا، فإن مستقبل النقد العربي – كما نرى – لن يبنى على استيراد المزيد من النظريات فحسب، بل على قدرته على مواجهة أسئلته الخاصة المنبثقة من تربته الثقافية، وعلى تحويل قلقه المعرفي والوجودي إلى طاقة خلاقة؛ طاقة تنتج معرفة نقدية تتسم في آن واحد بصرامتها المنهجية، وتجذرها في سياقها، وانفتاحها على الأسئلة الكونية الكبرى للإنسان والأدب.

تركيب نقدي:

إن الجدلية المركزية التي كشفت عنها هذه الرحلة النقدية لا تكمن في المفاضلة بين منهج وآخر، بل في طبيعة العلاقة بين الأداة المنهجية الوافدة والخصوصية النصية والثقافية المحلية. لم يكن "فشل" المناهج الصارمة في تقديم إجابات نهائية دليلا على قصورها الذاتي، بقدر ما كان كاشفا عن وهم "الحياد العلمي" في مقاربة ظاهرة إنسانية معقدة كالأدب. لقد أثبت مسار الشعرية العربية أن القلق ليس عارضا سلبيا، بل هو المحرك الأساسي لإنتاج

معرفة نقدية أصيلة؛ إنه اللحظة التي تدرك فيها الأداة النظرية حدودها، فتبدأ في التحاور والاشتباك الخلّاق مع النص وسياقه، بدلا من فرض وصايتها عليه. وبهذا المعنى لم تكن رحلة النقد العربي الحديث بحثا عن "نظرية صحيحة"، بل كانت اكتشافا مريرا وخصبا في آن، بأن النظرية لا تكتسب قيمتها إلا حين تجبر على إعادة تشكيل ذاتها في مواجهة نصّ يقاومها ويتحدّاها.

توصيات:

بناء على النتائج التي خلصت إليها الأطروحة، واستشرافا لآفاق بحثية تعمّق مسار هذا البحث وتتجاوزه، تقترح الدراسة التوصيات التالية:

1-تأسيس إطار نظري لـ "شعرية القلق": دراسة في الأثر الجمالي للتوترات المعرفية: عوضا عن الاكتفاء بتشخيص الانتقال من اليقين إلى القلق، نوصي بالانتقال إلى مرحلة التنظير الإجرائي، وذلك عبر العمل على تأسيس إطار نظري ومنهجي لما يمكن تسميته بـ "شعرية القلق" (A Poetics of Anxiety). لا يعنى هذا الإطار بدراسة القلق كموضوعة (Theme)، بل كقوة فاعلة في تشكيل البنية النصية. ويتطلب ذلك من الباحثين المستقبليين تحليل آليات محددة مثل: بلاغة التشظي النحوي والدلالي، وشعرية التناص المضطرب، وآليات تفكيك اليقين اللغوي والإيقاعي في الشعر العربي الحديث والمعاصر، بهدف بناء نموذج تحليلي قادر على رصد الأثر الجمالي للتوترات المعرفية والوجودية.

2-إعادة تموضع المشاريع النقدية الكبرى: مشروع أحمد الجوة أنموذجا: تدعو الدراسة إلى تجاوز القراءة التصنيفية للمشاريع النقدية العربية الكبرى (بنيوية، تفكيكية، إلخ)، والتوجه نحو تحليل إبستمولوجي تتبعي (Diachronic Epistemological Analysis) لهذه المشاريع. وفي هذا السياق، نوصي بإجراء دراسة معمقة لمشروع الناقد أحمد الجوة، بوصف خطابه النقدي سجلا حيا لأزمة العلاقة بين الصرامة المنهجية ومراوغة النص الشعري. تهدف مثل هذه الدراسة إلى تتبع التحولات والمراجعات والتناقضات الداخلية في خطابه، وقراءة اللحظات التي تتصادم

فيها أدواته النظرية مع خصوصية النصوص التي يحللها، مما يسمح بإعادة تموضعه كناقد أنتج معرفة أصيلة من خلال هذا الصدام نفسه.

3- استكشاف الحدود الجديدة للشعرية: نحو شعرية عابرة للوسائط (Transmedia Poetics): بما أن الأطروحة كشفت عن انفتاح الشعرية على "ضجيج العالم"، فإننا نوصي بتوسيع إجرائي ومفاهيمي لحقل الشعرية ذاته، ليتجاوز النص المكتوب ويشتبك مع الأشكال النصية الجديدة. نقترح على الباحثين استكشاف مدى مرونة المفاهيم الشعرية التقليدية (كالصورة، والإيقاع، والمجاز) وقدرتها على التكيف لوصف وتحليل الشعرية في الخطابات العابرة للوسائط، مثل النصوص الرقمية التفاعلية، والكتابة البصرية، وقصيدة "الفيديو" (Video-Poem). إن هذا الحقل البحثي لا يهدف فقط إلى تطبيق أدوات قديمة على مواد جديدة، بل إلى مساءلة حدود هذه الأدوات واستنباط مفاهيم نقدية جديدة تفرضها طبيعة هذه الوسائط المستجدة.



قائمة المصادروالمراجع



قائمة المصادر والمراجع

أولا: المصادر:

1) أحمد الجوة: شعرية وقضية–دراسة في شعر معين بسيسو، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، صفاقس، تونس، 1999.

2) أحمد الجوة: من الإنشائية إلى الدراسة الأجناسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية بصفاقس، صفاقس، ط1، 2007.

3) أحمد الجوة: بحوث في الشّعريات–مفاهيم واتّجاهات، رؤية للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط1، 2018.

ثانيا: المراجع:

الكتب العربية:

1) إبراهيم أنيس: موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ط2، 1972.

2) إبراهيم حمادة: مقالات في النقد الأدبي، دار المعارف، القاهرة، 1982.

3) أبو عثمان عمرو بن بحر الجاحظ: البيان والتبيين، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، مصر، ط1، 1998.

4) أبو محمد عبد الله بن مسلم ابن قتيبة: الشعر والشعراء، تحقيق: عمر الطباع، دار الأرقم، بيروت، لبنان، ط1، 1997.

5) إدريس النّاقوري: المصطلح النّقدي في نقد الشّعر–دراسة لغوية، تاريخية نقدية، دار النشر المغربية، الدار البيضاء، 1982.

6) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة: مقالات في الظاهرة القصصية، دار الآداب، بيروت، دط، 1993.

7) إدوارد سعيد: صور المثقف، تر: غسان غصن، دار النهار للنشر، بيروت، 1997.

8) أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): سياسة الشعر، دار الآداب، بيروت، 1985.

9) أدونيس (علي أحمد سعيد إسبر): مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، 1971.

10) أدونيس: الثابت والمتحول–بحث في الإبداع والاتباع عند العرب، ج3: صدمة الحداثة، دار العودة، بيروت، ط1، 1978.

11) أدونيس: الشّعرية العربية، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط4، 2006.

12) ألفت كمال الروبيي: نظرية الشّعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتّى ابن رشد)، دار التّنوير، بيروت، ط1، 1983.

13) أميرة حلمي مطر: فلسفة الجمال (أعلامها ومذاهبها)، دار قباء، القاهرة، 1998.

14) أنسي الحاج: لن، دار الجديد، بيروت، دط، 1994.

15) تمام حسان: اللغة العربية– معناها ومبناها، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1964.

16) جابر عصفور: آفاق العصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 1997.

17) جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 1992.

18) جابر عصفور: النقد الأدبي والهوية الثقافية، دار الشروق، مصر، ط1، 2010.

19) جابر عصفور: زمن الرواية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999.

20) جابر عصفور: مفهوم الشعر–دراسة في التراث النقدي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط5، 1995.

21) الجاحظ: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، لبنان، ج3، ط3، 1969.

22) جورج طرابيشي: هرطقات عن الديمقراطية والعلمانية والحداثة والممانعة العربية، دار الساقي، بيروت، ط3، 2006.

23) حاتم الصكر: مرايا نرسيس، المؤسسة الجامعية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1999.

24) حازم القرطاجني: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب ابن الخوجة، دار الغرب الإسلامي، بيروت، ط3، 1986.

25) حسام الخطيب: محاضرات في تطوير الأدب الأوروبي، مطبعة طربين، دمشق، ط1، 1975.

26) حسن ناظم: مفاهيم الشّعرية–دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، المركز الثّقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

27) حسين الواد: في مناهج الدراسات الأدبية، الدار التونسية للنشر، تونس، 1985.

28) خالدة سعيد: حركية الإبداع– دراسات في الأدب العربي الحديث، دار الفكر، بيروت، ط3، 1986.

29) سعيد بنكراد: السميائيات– مفاهيمها وتطبيقاتها، دار الحوار، سوريا، ط3، 2012.

30) سعيد بنكراد: السّيميائيات السّردية (مدخل نظري)، منشورات الزمن، الدار البيضاء، المغرب، (دط)، 2001.

31) سعيد علوش: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، دار الكتاب اللبناني، الدار البيضاء، 1985.

32) سعيد يقطين: الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1992.

33) سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2001.

34) سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997.

35) سعيد يقطين: قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1997.

36) سعيد يقطين: قضايا الرواية العربية–من أجل نظرية الرواية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1997.

37) سليمان محمد سليمان: المحاكاة في الشعر الجاهلي–بين التقليد والإبداع، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الإسكندرية، 2005.

38) الشّاهد البوشيخي: نظرات في المصطلح والمنهج، فاس، ط3، 2004.

39) شكري عزيز ماضي: في نظرية الأدب، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

40) شكري غالي: ثورة المعتزل– دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار الطليعة، 1978.

41) شكري محمد عياد: المذاهب الأدبية والنقدية عند العرب والغربيين، عالم المعرفة، 1993.

42) شكري محمد عياد: مدخل إلى دراسة الأدب، دار المعارف، القاهرة، 1975.

43) شوقي ضيف: البحث الأدبي، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، ط6، 1972.

44) شوقي ضيف: الفن ومذاهبه في النثر العربي، دار المعارف، القاهرة، ط7، 1969.

45) صلاح بوسريف: الفكر النّائم في نقد ومساءلة الشّعرية العربيّة المعاصرة، دار فضاءات، عمان، الأردن، ط1، 2021.

46) صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب الكويت، 1992.

47) صلاح فضل: مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، بيروت، ط1، 2002.

48) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، دار الشروق، القاهرة، ط1، 1998.

49) عباس إحسان: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، الكويت، 1978.

50) عباس إحسان: تاريخ النقد الأدبي عند العرب– نقد الشعر من القرن الثاني حتى القرن الثامن الهجري، دار الثقافة للنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط4، 1983.

51) عبد الرحمن بدوي: موسوعة الفلسفة، ج1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1، بيروت، 1984.

52) عبد السلام المسدي: الأسلوبية والاسلوب، الدّار العربيّة للكتاب، تونس، ط3، 1982.

53) عبد السلام المسدي: المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريمبن عبد الله للنشر، تونس، 1994، ص87.

54) عبد السلام المسدي: النقد والحداثة، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1983.

55) عبد السلام بنعبد العالي: أسس الفكر الفلسفي المعاصر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991.

56) عبد السلام بنعبد العالي: ضد الراهن، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 2005.

57) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، سلسة عالم المعرفة، الكويت، 1988.

58) عبد العزيز حمودة: المرايا المقعرة: نحو نظرية نقدية عربية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط1، 2001.

59) عبد الفتاح كيليطو: الأدب والغرابة–دراسات بنيوية في الأدب العربي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط8، 2011.

60) عبد الفتاح كيليطو: الحكاية والتأويل، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1988.

61) عبد القادر القط: في الشعر الإسلامي والأموي، دار النهضة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1978.

62) عبد القاهر بن عبد الرحمن الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق: محمود محمد شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، 2000.

63) عبد الله إبراهيم: السردية العربية الحديثة- تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2018.

64) عبد الله العشي: أسئلة الشّعرية-بحث في آلية الإبداع الشّعري، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2009.

65) عبد الله محمد الغذامي: الخطيئة والتكفير-من البنيوية إلى التشريحية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط6، 2006.

66) عبد الله محمد الغذامي: النقد الثقافي-قراءة في الأنساق الثقافية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 2005.

67) عبد الله محمد الغذامي: تشريح النص- مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2006.

68) عبد المالك مرتاض: بنية الخطاب الشعري: دراسة سيمايئية في الشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعية، 1991.

69) عبد المالك مرتاض: فن المقامات في الأدب العربي، الدار التونسية للنشر، تونس، ط2، 1988.

70) عبد الملك مرتاض: في نظرية الرواية، سلسلة عالم المعرفة، 1998.

71) عبد الوهاب البياتي: كنت أشكو إلى الحجر، المؤسسة العربية للنشر والتوزيع، بيروت، ط1، 1993.

72) عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية دار العودة، بيروت، ط3، 1981.

73) عز الدين المناصرة: إشكاليات الشعر المعاصر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2005.

74) علي القاسمي: علم المصطلح-أسسه النّظرية وتطبيقاته العلمية، لبنان، ط2، 2019.

75) علي جعفر العلاق: في حداثة النص الشعري، دار الشروق للنشر والتوزيع، بيروت، 1998.

76) عيّاد بومرزاق: إشكاليات المصطلح وتعطّل النّظرية النّقدية–كتابات أدونيس وجابر عصفور نموذجا، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 2022.

77) غسان كنفاني: الأدب الفلسطيني المقاوم، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، ط1، 1968.

78) فاضل السامرائي: معاني النحو، دار الفكر للطباعة والنشر، 2000.

79) فيصل دراج: الرواية وتأويل التاريخ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2004.

80) فيصل دراج: الواقع والمثال– مساهمة في علاقة الأدب بالسياسة، دار الفكر الجديد، لبنان، ط1، 1989.

81) كمال أبو ديب: جدلية الخفاء والتجلي: دراسة بنيوية في الشعر، دار العلم للملايين، بيروت، ط3، 1984.

82) كمال أبو ديب: في البنية الإيقاعية للشعر العربي، دار العلم للملايين، بيروت، ط1، 1974.

83) كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، دار الطليعة، بيروت، 1982.

84) مجدي وهبة، كامل المهندس: معجم المصطلحات العربية في اللّغة والأدب، مكتبة لبنان، بيروت، ط2، 1984.

85) محمد أركون: الفكر الإسلامي–قراءة علمية، تر: هاشم صالح، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 1996.

86) محمد أركون: أين هو الفكر الإسلامي المعاصر؟، تر: هاشم صالح، دار الساقي، بيروت، ط2، 2006.

87) محمد العمري: البلاغة العربية– أصولها وامتداداتها، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 1999.

88) محمد برادة: أسئلة الرواية، أسئلة النقد، دار الأمان، بيروت، 2012.

89) محمد بنيس: الحداثة المعطوبة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1987.

90) محمد بنيس: الحق في الشعر، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 2006.

91) محمد بنيس: الشعر العربي الحديث– بنياته وإبدالاتها، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2014.

92) محمد بنيس: حداثة السؤال، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1988.

93) محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر بالمغرب، دار العودة، بيروت، ط1، 1970.

94) محمد عابد الجابري: التراث والحداثة– دراسات ومناقشات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.

95) محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط10، 2009.

96) محمد عزام: شعرية الخطاب–مدخل إلى التحليل الأسلوبي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2002.

97) محمد لطفي اليوسفي: الشّعر والشّعرية–الفلاسفة والمفكّرون العرب وما أنجزوه وما هفوا إليه، دار العربيّة للكتاب، طرابلس، 1992.

98) محمد مفتاح: التلقي والتأويل–مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1994.

99) محمد مفتاح: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1990.

100) محمد مفتاح: في سيمياء الشعر القديم، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1982.

101) محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 1970.

102) محمد مندور: النقد المنهجي عند العرب، دار نهضة مصر للطبع والنشر، مصر، 1996.

103) محمد مندور: في الأدب والنقد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، ط1، 1962.

104) محمد مندور: في الميزان الجديد، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، 1944.

105) محمد هلال غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة، مصر، 1997.

106) محمود فهمي حجازي: الأسس اللّغوية لبناء علم المصطلح، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت.

107) مشري بن خليفة: الشّعرية العربية مرجعياتها وإبدالاتها النّصية، دار الحامد، عمان، الأردن، ط1، 2011.

108) الميلود عثماني: شعرية تودوروف، عيون المقالات، دار قرطبة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1990.

109) نازك الملائكة: قضايا الشعر المعاصر، مكتبة النهضة، بغداد، 1962.

110) نصر حامد أبو زيد: مفهوم النص–دراسة في علوم القرآن، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2014.

111) وحيد بن بوعزيز: حدود التأويل–قراءة في مشروع أمبرتو إيكو النقدي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

112) يمنى العيد: في معرفة النص– دراسات في النقد الأدبي، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1985.

113) يوسف إسكندر: اتّجاهات الشّعرية الحديثة–الأصول والمقولات، دار الكتب العلمية، لبنان، ط2، 2008.

114) يوسف اليوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، دار الحقائق، الجزائر، ط3، 1983.

115) يوسف كرم: تاريخ الفلسفة اليونانية، مؤسسة هنداوي، المملكة المتحدة، 2014.

116) يوسف محمد رضا: قاموس الكامل الوسيط، مكتبة لبنان، بيروت، 1997، مادة (faire).

117) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

118) يوسف وغليسي: إشكالية المصطلح في الخطاب النّقدي العربي الجديد، منشورات الاختلاف، ط1، الجزائر، 2008.

119) يوسف وغليسي: النقد الجزائري المعاصر من الأنسونية إلى الألسنية، رابطة إبداع، وزارة الثقافة الجزائرية، الجزائر، 2002.

الكتب المترجمة:

1) أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، 1953.

2) أفلاطون: الجمهورية، تر فؤاد زكريا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1985.

3) أمبرتو إيكو: الأثر المفتوح، تر: عبد الرحمن بوعلي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 2004.

4) أمبرتو إيكو: العلامة: تحليل المفهوم وتاريخه، تر: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 2007.

5) آن أوبرسفيلد: قراءة المسرح، تر: ميخائيل رمضان، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 1992.

6) إيمانويل كانط: نقد ملكة الحكم، تر: غانم هنا، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، لبنان، ط1، 2005.

7) بارت رولان: مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 1993.

8) بارت رولان: درس السيميولوجيا، تر: عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 1993.

9) باشلار غاستون: شاعرية أحلام اليقظة، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، لبنان، ط1، 1991.

10) بنديتو كروتشه: المجمل في فلسفة الفن، تر: سامي الدروبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 2009.

11) بول ريكور: الزمان والسرد–الحبكة والسرد التاريخي، تر: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، ج1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2006.

12) تزفيطان تودوروف: الشعرية، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط2، 1990.

13) توماس ستيرنز إليوت: مقالات في النقد الأدبي، تر: لويس عوض، دار المعارف، القاهرة، ط1، 1960.

14) جوليا كريستيفا: علم النص، تر: فريد الزاهي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1991.

15) جوناثان كولر: الشعرية البنيوية، تر: محمد بريري، دار عكاظ، الدار البيضاء، ط1، 2000.

16) جيرار جينيت: خطاب الحكاية: بحث في المنهج، تر: محمد معتصم وآخرون، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط1، 1997.

17) جيرار جينيت: مدخل لجامع النّصّ، تر: عبد الله أيّوب، دار الشّؤون الثّقافيّة العامة، بغداد، العراق، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، (دت).

18) رولان بارت: نقد وحقيقة، تر: منذر عياشي، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، ط1، 1990.

19) رينيه ويليك: تاريخ النقد الأدبي الحديث، تر: مجاهد عبد المنعم، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، دط، 1998.

20) سوزان برنار: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، تر: راوية صادق، المشروع القومي للترجمة، القاهرة، ط1، 2002.

21) فالتر بنيامين: مقالات مختارة، تر: جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ط1، 1978.

22) فولفغانغ إيزر: فعل القراءة–نظرية جمالية التجاوب في الأدب، تر: حميد لحميداني والجيلالي الكدية، منشورات مكتبة المناهل، المغرب، 1995.

23) فيكتور هيغو: مقدمة كروميل: بيان الرومانتيكية، تر: علي نجيب إبراهيم، دار الينابيع، دمشق، 1994.

24) فيليب لوجون: الميثاق السير ذاتي، تر: عمر حلي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط1، 1996.

25) ميخائيل باختين: الخطاب الروائي، تر: محمد برادة، دار الفكر، القاهرة، ط1، 1987.

26) ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، تر: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، ط2، 1996.

27) ميشيل فوكو: الكلمات والأشياء، تر: مطاع صفدي وآخرون، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1989.

28) ميشيل فوكو: حفريات المعرفة، تر: سالم يفوت، مركز الإنماء القومي، بيروت، ط1، 1986.

29) هارولد بلوم: قلق التأثر: نظرية في الشعر، تر: عبد الكريم محفوظ، دار كنعان، دمشق، ط1، 2002.

30) هانز جورج غادمير: فلسفة التأويل، تر: محمد علي اليوسفي، المؤسسة العربي للناشرين، تونس، ط1، 1985.

31) هانز روبرت ياوس: جمالية التلقي، تر: رشيد بنحدو، منشورات دار الحوار، الدار البيضاء، ط1، 2002.

32) ياكبسون رومان: قضايا الشعرية، تر: محمد الولي ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1988.

ثالثا: المقالات:

1) بدر محمد السيد: من أبدع ما أنتجه الفكر اليونانيّ–دراسة تحليلية لكتاب فنّ الشّعر لأرسطو، مجلة كلية العلوم الاجتماعية، جامعة الإمام محمد بن سعود، السعودية، العدد2، 2016.

2) فريدة بلاهدة: المصطلح العلمي خصائصه وشروط وضعه، مجلة ألف، جامعة الجزائر2، الجزائر، المجلد9، العدد1، مارس2022.

3) محمود كاظم موات: معجم التطهير في آليات التغيير الدرامي، مجلة ابن خلدون للدراسات والأبحاث، المجلد2، العدد9، 2022، فلسطين.

4) يوسف وغليسي: تحوّلات الشّعرية في الثّقافة النقدية العربية الجديدة، مجلة علم الفكر، العدد3، مارس2009.



الفهرس



الفهرس:

شكر وعرفان......./

إهداء......./

مقدمة.....أ-ح

المدخل: من بلاغة التّراث إلى نقد الحداثة-مسارات الشّعرية وإشكالياتها 15-56

1- الجذور التراثية - شعرية مضمرة في البلاغة العربية.....15-19

2- صدمة الحداثة واستيراد المفهوم.....19-24

3- إشكالية الأصالة والمعاصرة: جدل القطيعة والاستمرارية.....24-28

4- جدليّة مصطلح الشّعرية في النّقد العربي المعاصر.....28-42

5- تجليات الشعرية في المناهج النقدية.....42-56

الفصل الأوّل: الشعرية الكلاسيكية من المركز اليوناني إلى الامتداد العربي.....59-168

المبحث الأوّل: في تأويل المرجعية الأرسطية - أحمد الجوّة ومرايا "فن الشعر".....60-93

المطلب الأوّل: تشييد الصورة الأرسطية - هندسة القراءة وبلاغة التأويل.....61-72

المطلب الثاني: من ظلال أفلاطون إلى بنية الإنشائية الأرسطية 72-84

المطلب الثالث: النسق الأرسطي في كلية الفعل الشعري -قراءة الجوّة في عمق التصوّر.....84-93

المبحث الثاني: شعرية التخييل عند القرطاجني - بين سلطة المنطق وحرية الإبداع.....93-132

المطلب الأوّل: تخييل المعنى - من الصدق الفني إلى الإيهام الجمالي.....94-107

المطلب الثاني: الصنعة الشعرية العربية - جماليات الخصوص ومراوغة النسق....107-118

المطلب الثالث: إسهامات الجوّة النقدية ورهانات الشعرية المعاصرة.....118-132

المبحث الثالث: الشعرية الحديثة بين المركز الغربي والهامش العربي.....133-169

المطلب الأوّل: إنشائية العدول عند جان كوهين - بنية الانزياح ومقاصد الدلالة...134-147

المطلب الثاني: شعرية كمال أبو ديب – توتّر النظرية وانفتاح المنهج.....147-162

المطلب الثالث: من العدول إلى الفجوة – تحوّلات المفهوم الشعري ومفارقات القراءة162-168

الفصل الثاني: في فلسفة التحول الأجناسي- من بنية النوع إلى انفتاح الخطاب.171-234

المبحث الأول: في ماهية الجنس الأدبي وسؤال المنهج..... 173-197

المطلب الأول: إشكالية المفهوم بين سلطة المعيار وانفتاح التأويل.....174-183

المطلب الثاني: البنية والسياق في تشكيل الهوية الأجناسية.....183-190

المطلب الثالث: المقاربة الأجناسية وجدواها المعرفية.....190-197

المبحث الثاني: ديناميات التفاعل الأجناسي وعبور الحدود النصية.....197-214

المطلب الأول: تهجين الأجناس وتداخل الأنساق.....198-205

المطلب الثاني: عبور الحدود وانفتاح النص على الاختلاف.....205- 210

المطلب الثالث: نظرية الأجناس الجامعة- البحث عن الثوابت في عالم المتغيرات..211-214

المبحث الثالث: قصيدة النثر وتمثلات السيولة الأجناسية في الحداثة الشعرية.....214-234

المطلب الأول: قصيدة النثر وإشكالية الهوية- بين انحلال الشكل وتأسيس الجوهر.215-221

المطلب الثاني: التفاعل الأجناسي في فضاء قصيدة النثر.....221-226

المطلب الثالث: آفاق الأجناس في ظل التحول الشعري.....226-234

الفصل الثّالث: جدلية الشعر والقضية في شعر معين بسيسو- من بنية التحريض إلى التحليل الإنشائي.....237-326

المبحث الأول: شعرية الخطاب التحريضي في شعر معين بسيسو 238-265

المطلب الأول: العنوان والمعجم: تأسيس الموقف النضالي.....239-247

المطلب الثاني: آليات بناء الذات الجماعية وصياغة الخطاب.....247-256

المطلب الثالث: الصورة الشعرية ووظيفة التحفيز المباشر.....256-265

المبحث الثاني: البنية الإيقاعية والتركيبية في شعر التحريض.....265-287

المطلب الأول: فاعلية الإيقاع الصوتي وبنية التفعيلة.....266-273

المطلب الثاني: هيمنة التراكيب النحوية الموجهة.....273-280

المطلب الثالث: سجلات الكلام وتشكيل الفضاء الشعري.....280-287

المبحث الثالث: معمارية الشعرية- قراءة نقدية في منهج أحمد الجوة الإنشائي لتحليل قصيدة الصباح الجديد.....288-326

المطلب الأول: الأسس الإبستمولوجية للتحليل الإنشائي: تفكيك جهاز الجوة النقدي.288-302

المطلب الثاني: الممارسة الإنشائية: التكوّن الشعري لـ الصباح الجديد.....303-315

المطلب الثالث: فاعلية المنظور الإنشائي وحدوده: تقويم مشروع الجوة النقدي.....315-326

خاتمة 328-337

قائمة المصادر والمراجع.....339-351

الفهرس.....353-355

الملخص.....357-358



الملخص



الملخص:

تتناول هذه الأطروحة بالدرس والتحليل مشروع الناقد والمفكر أحمد الجوة، بوصفه تجربة نقدية عميقة تسعى لتقديم إجابة عن الإشكالات التي يواجهها الخطاب النقدي العربي المعاصر. وينطلق البحث من سياق الحوار الجدلي الذي يخوضه النقد العربي بين استلهام التراث البلاغي من جهة، والانفتاح المنهجي على المنجز النظري الغربي من جهة أخرى، وهو السياق الذي برزت فيه "الشعرية" (Poetics) كمفهوم محوري وساحة للسجال الفكري. وفي قلب هذا المشهد الإشكالي، تطرح الأطروحة تجربة "أحمد الجوة" كمحاولة جادة لتجاوز الاستقطاب الثنائي بين الأصالة والمعاصرة، عبر السعي لتأسيس رؤية نقدية خاصة لم تكتف بتطبيق المناهج، بل انشغلت بالتنظير للممارسة النقدية ذاتها.

وتتمحور الإشكالية المحورية للبحث حول مدى نجاح أحمد الجوة في تأسيس نموذج إرشادي (Paradigm) بديل ومتماسك في مقاربة "أسئلة الشعرية"، وذلك من خلال تبنيه لمفهوم "الإنشائية" وتأصيله معرفيا وفلسفيا. ولمقاربة ذلك، تتبنى الأطروحة إطارا منهجيا مركبا يرتكز على "نقد النقد" (Metacriticism)، وتدعمه آليات من التأويل والتفكيك وتحليل الخطاب؛ وهي مقاربة تهدف إلى تفكيك البنية الفكرية لمشروع الجوة، والكشف عن أسسه الإبستيمولوجية ومرجعياته التراثية والغربية، وتحليل أدواته الإجرائية ومنطقه الداخلي، وصولا إلى تقييم مدى اتساقه وفاعليته على المستويين النظري والتطبيقي.

ووفقا لذلك، تنتظم بنية البحث في مسار تحليلي متدرج يبدأ بالحفر في الأصول المعرفية للمشروع، ثم ينتقل إلى تحليل رؤيته لمسألة "الجنس الأدبي"، ليختتم بتقويم ممارسته التطبيقية. وبذلك، تسعى الأطروحة إلى سدّ ثغرة بحثية عبر تقديم أول قراءة أكاديمية نسقية وشاملة لهذا المشروع النقدي، لا لتعرض أفكاره فحسب، بل لتقدم في نهايتها تقييما معمقا لإسهامه الفعلي في إغناء السجال الدائر حول الشعرية، وتحديد مكاسبه المعرفية وحدوده الممكنة ضمن الخريطة الأوسع للنقد العربي المعاصر. وعليه، فإن هذه الدراسة تتجاوز كونها دراسة مونغرافية لتبرز القيمة المعرفية الكامنة وراء إصرار الجوة على مفهوم "الإنشائية" بديلا عن "الشعرية"؛ فهذا الاختيار ليس مجرد خلاف اصطلاحي، بل هو كاشف عن موقف فلسفي يعيد النظر في طبيعة النص الأدبي بوصفه بناء ديناميكيا للمعنى، لا بنية لغوية مغلقة، مما يفتح الباب أمام مقاربة نقدية أكثر تفاعلا مع الأبعاد التخييلية والتداولية للإبداع. وبتحليل أبعاد هذا المفهوم المركزي، يسعى البحث في خاتمة المطاف إلى إضاءة أحد المسارات الممكنة لتجاوز أزمة المنهج في النقد العربي، وفتح آفاق جديدة للتفكير في علاقة النقد بالإبداع والتراث على أسس إبستمولوجية أكثر تركيبا وعمقا.

الكلمات المفتاحية: أسئلة الشّعرية، النّقد، المعاصر، تجربة الجوّة، الأجناسيّة.

Abstract:

This dissertation examines the intellectual and critical project of Ahmad al-Joua as a profound endeavor that seeks to address the challenges confronting contemporary Arab critical discourse. The study situates itself within the dialectical tension that shapes modern Arab criticism: the impulse to draw on classical rhetorical heritage, on the one hand, and the methodological openness to Western theoretical achievements, on the other. Within this context, poetics has emerged as both a pivotal concept and a contested arena of thought. Against this backdrop, the dissertation presents al-Joua's work as a serious attempt to transcend the binary opposition between authenticity and modernity by articulating a distinctive critical vision—one that does not merely apply methodologies but also reflects on and theorizes the very practice of criticism.

The central research question concerns the extent to which al-Joua succeeds in formulating a coherent alternative paradigm for addressing the "questions of poetics" through his adoption and philosophical grounding of the concept of constructivity (al-inshāiyya). To pursue this, the dissertation adopts a composite methodological framework rooted in metacriticism and supported by tools of hermeneutics, deconstruction, and discourse analysis. This approach enables the deconstruction of al-Joua's intellectual architecture, the uncovering of its epistemological foundations and its dialogical engagement with both Arab heritage and Western theory, and the analysis of its procedural tools and internal logic—ultimately assessing its coherence and effectiveness at both theoretical and practical levels.

The study unfolds through a progressive analytical trajectory: beginning with an excavation of the project's epistemological foundations, moving to al-Joua's treatment of the concept of genre, and concluding with an evaluation of his applied critical practice. In this way, the dissertation aims to fill a significant research gap by offering the first systematic and comprehensive academic reading of al-Joua's project—one that not only presents his ideas but also provides a critical assessment of his contribution to contemporary debates on poetics, identifying both its intellectual achievements and its possible limitations within the broader field of Arab criticism.

Ultimately, this study transcends a monographic treatment to underscore the epistemological significance of al-Joua's insistence on constructivity as an alternative to poetics. This choice is not merely terminological but reflects a philosophical stance that redefines the literary text—not as a closed linguistic structure, but as a dynamic construction of meaning. Such a perspective opens the way for a critical approach more attuned to the imaginative and pragmatic dimensions of creativity. By analyzing the implications of this central concept, the dissertation ultimately seeks to illuminate a possible pathway for overcoming the methodological crisis in Arab criticism, and for rethinking the relationship between criticism, creativity, and heritage on more complex and deeply grounded epistemological foundations.

Keywords: Questions of Poetics, Criticism, Contemporary, al-Joua's Experience, Genre Theory.

People's Democratic Republic of Algeria
Ministry of Higher Education and Scientific Research
Echahid Cheikh Larbi Tebessi University – Tebessa
Faculty of Letters and Languages

Department of Arabic Language and Literature

Contemporary Arab Critical Discourse and the Questions of Poetics

A Reading in the Experience of Ahmed Al-Joua

Thesis submitted for the requirements of the Degree of Doctorate (Third Cycle)

in Arabic Language and Literature

Field: Critical Studies
Specialization: Contemporary Critical Theory and Discourse Analysis

Prepared by:

Wided LAADJAL

Supervised by:

Prof. Dr. Lekhmissi CHORFI

Board of Examiners

N°	Full Name	Academic rank	Affiliation	Role
01	Jouini ASSEL	Full Professor	Echahid Cheikh Larbi Tebessi University – Tebessa	Chairman
02	Lekhmissi CHORFI	Full Professor	Echahid Cheikh Larbi Tebessi University – Tebessa	Supervisor
03	Massika DIB	MC A	Echahid Cheikh Larbi Tebessi University – Tebessa	Examiner
04	Djemaa TIBI	MC A	Echahid Cheikh Larbi Tebessi University – Tebessa	Examiner
05	Samira GAROUI	Full Professor	Abbes Laghrour University – Khenchela	Examiner
06	Ali MAACHE	MC A	Larbi Ben M'hidi University – Oum El-Bouaghi	Examiner

Academic Year : 2024/2025